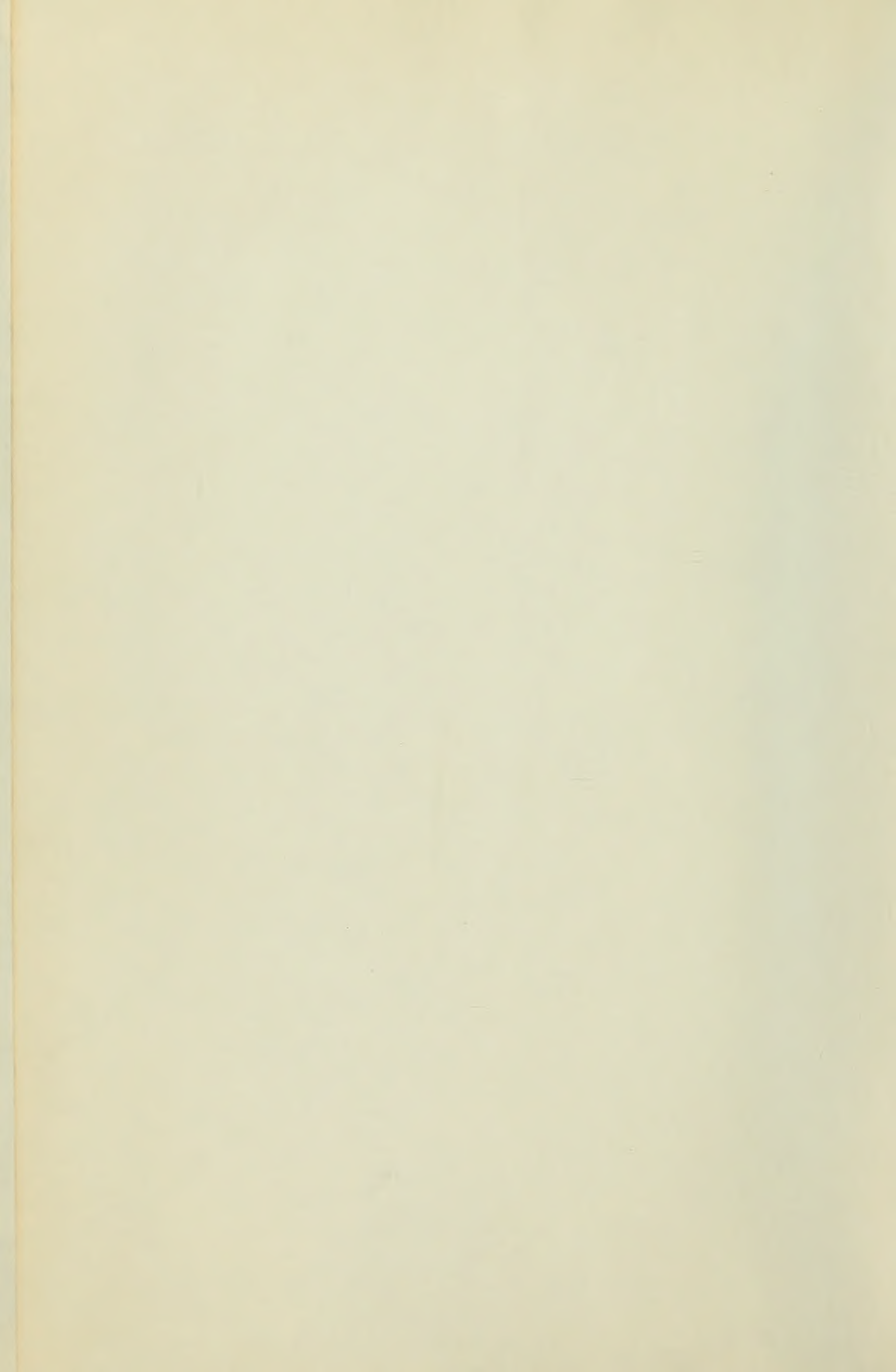








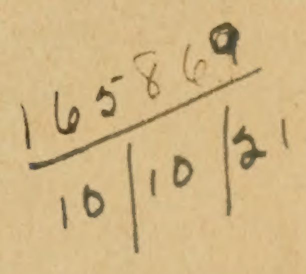


Die deutsche Literatur seit Goethes Tode und ihre Grundlagen

dargestellt von

Waldemar Oehlke

Mit zwei Tafeln





Halle a. d. S. • Max Niemeyer • 1921

Vorwort.

Erst heute kann ich einen durch die Ungunst der Zeit verzögerten Ergänzungsband zu meiner von der ernsten Kritik wie von den unbefangenen Leserkreisen so freundlich begrüßten „Geschichte der deutschen Literatur" (Velhagen und Klasing) vorlegen, obwohl die Anfänge beider Bände weiter als ein Jahrzehnt zurückreichen und sogar älter sind als die der Lessing-Biographie (C. H. Beck). Der Horazischen Forderung „nonum prematur in annum" habe ich also mehr als genügt. Es scheint zunächst einfacher zu sein, ein solches Werk von der ältesten Zeit bis zur Gegenwart so einzuteilen, daß der zweite Band dem letzten Jahrhundert vorbehalten bliebe. Aber das würde eine Verschiebung der geschichtlichen Wahrheit bedeuten. Nur für die Augen der Lebenden hat das neunzehnte Jahrhundert überragende Bedeutung. Die beiden Bände, die ich geschrieben habe, sind zwei völlig selbständige Organismen, die zwar einander zu ergänzen berufen sind, aber durchaus ein jeder für sich lebensfähig bleiben sollen. Darum habe ich in dem vorliegenden Buche die Wurzeln des literarischen Lebens zurückverfolgt bis in ihre fernsten Grundlagen, andrerseits aber die Gegenwart besonders knapp behandelt. Das Geräusch, mit dem die Dichtung von heute auftritt, täuscht oft über ihre Bedeutungslosigkeit hinweg, und durch ihre ausführliche Berücksichtigung würde unmerklich wiederum der historische Gesichtspunkt verschoben, würde ein dritter selbständiger Band notwendig werden, wie er z. B. in Albert Soergels „Dichtung und Dichter der Zeit" bereits vorliegt. Als Ganzes ist das letzte Jahrhundert innerhalb der gesamten Literaturgeschichte einem Ast zu vergleichen, der stärker zu werden droht als der Stamm. Im ersten Wachstum habe ich ihn beiseite genommen und in eine andere Erde gepflanzt.

Wozu dienen, könnte nun ein ganz moderner Geist fragen, solche Literaturgeschichten mit biographischem Gliederungsprinzip, die nicht mit neuen und unerhörten Offenbarungen hervortreten, und deren einziger Schmuck die Schmucklosigkeit zu sein scheint!

Wir erleben heute einen merkwürdigen Rückschlag gegen die Zeit, da die Literaturgeschichte zur Literatengeschichte wurde. In mancher neueren Darstellung werden die Dichter und Denker von allem Stofflichen „entlastet", sie sind nur noch Köpfe, die man vom Körper getrennt hat. Sie stehen morgens nicht mehr auf und gehen abends nicht mehr schlafen. Ihre Nahrung ist rein geistig. Ihr Dasein ist ein Mythos, ihre

Arbeit ein -ismus, ihre Wirkung eine Legende. Nicht mehr der Stoff, nur noch der Geist und allenfalls seine Ausdrucksform, der Stil, hat seine Geschichte. Alles übrige, das eigentlich Lebendige, wird ersetzt durch einen Gedankenstrich zwischen den beiden Jahreszahlen der Geburt und des Todes. Bei fortgesetztem Abstraktionsverfahren muß auch das künstlerische Erlebnis mehr und mehr zur Formel werden.

Diese Entwicklung läßt sich heute durchaus übersehen und verstehen, Symbolismus und Expressionismus treten als Zeugen für sie ein. Darüber aber dürfen wir, darf vor allem die Jugend nicht vergessen, daß auch unsere Dichter und Denker Menschen waren sozusagen, die sich vor der Unnatur manches heutigen Literatentums entsetzt hätten. Der Gehirngeschichte muß die Menschheitsgeschichte, dem blutlosen Schematismus die Erdgebundenheit gegenübertreten, damit die historische Darstellung im ganzen ihr Gleichgewicht wahren kann.

In diesem Buch jedenfalls suche ich dem menschlichen Einzeldasein zu seinem Lebensrecht zu verhelfen, ihm ordne ich nach Möglichkeit alles andere unter. Dadurch werden Fäden zerrissen, die hier mit genialer Leichtigkeit, dort mit geschäftlich berechnender Absicht zwischen unseren Klassikern und neueren Dichtern, einem Bierbaum oder Hartleben, hin und her gezogen worden sind. Aber es lag ja auch nicht in meinem Plan, gewaltsam konstruierte Zusammenhänge aufrecht zu erhalten. Wer an sie glaubt, muß sie an anderen Stellen suchen. Von dem Erdgeist eines Goethe finde ich den Weg nicht zu dem eines Wedekind.

Gewiß lese ich wie mancher andere mit Vergnügen geistreiche Versuche, die literarischen Bewegungen und einzelne Persönlichkeiten neu zu deuten. Was aber sollen die literarisch Unkundigen und vor allem die Jugend mit ihnen anfangen? Sie verstehen sie einfach nicht — wie oft haben sie mir das geklagt! — und verlieren wohl auch nicht allzuviel dabei, denn das Leben sagt ihnen jeden Tag, daß es mehr ist als abgezogene Kunst und reine Vernunft, in Formeln gezwängt, und alle solche Deutungen sind ja doch nur aus der Zeit für die Zeit geschrieben. Bei klaren biographischen Überschriften weiß der junge Kopf, daß es sich nicht nur um Auffassungen, Strömungen, Bücher, daß es sich vor allem um Menschen handelt. Die Übermittlung wirklicher Tatsachen setzt ihn instand, sich selbst ein Urteil zu bilden, ohne Folgerungen anderer übernehmen zu müssen. Darum bevorzuge ich das wörtliche Zitat und die Textprobe, stets dabei meinen andern Band, die Geschichte der gesamten deutschen Literatur, im Auge behaltend, um nicht zu wiederholen, vielmehr zu ergänzen. Im Grunde ist ja doch auch das unscheinbare Wort eines Dichters viel wichtiger als die herrlichsten Redensarten, die es umschreiben wollen.

Es ist betrübend, wie wenig die meisten der sogenannten Gebildeten und zumal die älteren Schüler von der Literatur besonders zwischen 1840 und 1870 wissen. Freiligrath schwebt ihnen oft nur als Dichter des „Löwenritts", Hoffmann von Fallersleben als Verfasser des Deutschlandliedes vor. Nicht alle ahnen, daß diese Männer überhaupt noch eine andere Bedeutung für die Entwicklung des geistigen und politischen Lebens hatten. Da mag man sich vorstellen, wie viele Dichter ihnen vollkommen unbekannt bleiben!

„Ich kann den schweren Gedanken nicht ertragen", sagt Jean Paul, „daß irgendein Mensch und Mitbruder und wär' er noch so wenig, so ganz vergessen sein soll durch so viele Jahrhunderte hindurch, daß die Heere der Jahre und Menschen so unachtsam über seinen unbedeckten anonymen Staub wegschreiten." Wie aber ist das Vergessenwerden wenigstens der bedeutendsten Geister zu verhüten? „Was man nicht ohne weiteres behält", meint Heinrich Seidel, „ist in der Regel wert, wieder vergessen zu werden." Dem Darsteller jedoch erwachsen da sehr ernste Pflichten. Bei einer Literaturgeschichte muß er dafür sorgen, daß sie nicht nur zum Studium und zum Nachschlagen, sondern auch zu zusammenhängender Lektüre bestimmt ist. Das scheint mir nur so möglich zu sein, daß man auf die kritisch gleichmäßige Behandlung der einzelnen Dichter und ihrer Werke verzichtet und, anstatt laufend zu rezensieren und zu analysieren, mit vollkommener Freiheit das Typische herausgreift. Eine solche lesbare Literaturgeschichte beansprucht kein Richteramt, das ja doch nur ein kurzes Leben hat und auf spätere Geschlechter nur lächerlich wirken kann. Ihr kommt es auf das Gesamtbild an. Sie will nicht fremde Urteile bestätigen oder angreifen, sondern selbständig die wirkliche Kenntnis fördern, und wenn es ihr an Raum fehlt, doch dazu hinführen. Sie lehnt jede pedantisch regelmäßige Berichterstattung ab und beugt sich nicht im mindesten den Gesetzen, nach denen andere Literaturgeschichten ihre Raum-Ökonomie einrichten. Vielfach beschränkt sie sich auf kurze Daten, so allein wird die Lesbarkeit der anderen Teile ermöglicht. Jedoch auch in größter Kürze möchte sie noch orientieren. Sollte mir beispielsweise nur ein einziger Satz über Anzengrubers „Kreuzlschreiber" möglich sein, so würde ich wenigstens dem Leser verraten, warum das Stück so und nicht anders heißt, und welche Idee sich damit verbindet, anstatt es ohne solche Erklärung mit einer etwa ebenso geistreichen wie für den Unkundigen unverständlichen Wendung in einen großen Zusammenhang von Ideenbewegungen hineinzustellen, die ja doch bei der Besprechung der dichterischen Persönlichkeit und ihrer Zeit im ganzen behandelt werden müssen. So verlangt es der gesunde Menschenverstand.

Niemand kann alle Bücher lesen, die geschrieben und gedruckt werden. Manchen Aufschluß über das persönliche Studium können die Anmerkungen bringen, die heute ebenfalls vielfach als unmodern, als stofflicher Ballast gelten. Auf sie zu verzichten, ist bequem, wird doch dadurch die wissenschaftliche Nachprüfung erschwert, wenn nicht unmöglich gemacht. Sie können ja auch wirklich bibliographische Hilfsmittel z. B. die Handbücher Goedekes, Arnolds, R. M. Meyers und Krügers sowie die Zeitschriften nicht ersetzen. Aber sie bilden ein Bindeglied zwischen dem Leser und dem Verfasser, der die Ich-Form streng aus dem vorhergehenden Text verbannt hat. Sie deuten hier und da — bei weitem nicht immer — den Weg an, den der Autor gegangen ist, erinnern an Halbvergessenes, betonen Hervorragendes, holen nach, was den Gang der Darstellung gestört hätte, geben dem Fortschreitenden leise Winke und weisen auf neue Erscheinungen der letzten Jahre hin. Sie sind so gehalten, daß sie auch ohne den vorangehenden Text verständlich, lesbar und nicht wertlos sind. Die Erfahrung lehrt, daß gerade solche Anmerkungen Samenkörner streuen, die Früchte geben, während die großen literarischen Hilfsmittel durch ihre relative Vollständigkeit und unpersönliche

Objektivität den Unbefangenen zunächst abschrecken. Die Verbindung zwischen Text und Anmerkung, zwischen Verfasser und Leser ist ebensowenig durch Lexika und Grundrisse zu ersetzen, wie ein mündlicher Vortrag durch eine gedruckte Statistik oder ein Organismus durch einen Mechanismus.

Wenn ich in den Anmerkungen im besonderen noch der französischen Literaturgeschichte nachgehe, so ist das nicht durch eine persönliche Neigung zum Geistesleben unserer westlichen Nachbarn — ich ziehe die englische Literatur bei weitem vor — oder durch internationale Tendenzen, sondern durch die enge Beziehung begründet, in die im neunzehnten Jahrhundert die französische zur deutschen Geistesgeschichte getreten ist. Es ist auffallend, wie sehr sich namentlich Frankreich in den letzten Jahrzehnten mit den deutschen Dichtern beschäftigt und wie wenig man das in Deutschland festgestellt hat. Über mehr als einen deutschen Schriftsteller gibt es umfangreichere französische als deutsche Biographien. Das Verständnis hat freilich damit nicht immer Schritt gehalten. Das entbindet aber nicht von der Notwendigkeit, solchen Spuren zu folgen.

Ich habe nun wohl ausführlich genug über die Absichten meines Buches gesprochen und über seinen Charakter keinen Zweifel gelassen. Wer den vom Stoff entbundenen Geist sucht, tut gut, es gar nicht aufzuschlagen. Findet es im übrigen die Aufnahme wie der andere Band, so weiß ich, daß es einem Bedürfnis entgegenkam und meine Arbeit nicht vergeblich war.

Fräulein Dr. Ilse Köhler in Halle hat zu meiner Freude durch Beigabe der beiden Zeittafeln den Wert des Buches namentlich für die studierende Jugend außerordentlich erhöht. Derartiges gab es bisher noch gar nicht, und ich halte diese Tafeln für sehr gediegen und aufschlußreich.

Das Register verdanke ich meiner lieben Frau.

Herzlichen Dank für freundlichen Beistand bei der Lektüre der gesamten Korrektur und für zahlreiche wertvolle Anregungen sage ich wiederum den Herren Dr. Albert Leitzmann, ao. Professor an der Universität Jena, und Dr. Paul Gereke, Studienrat am Werner-Siemens-Realgymnasium in Berlin-Schöneberg.

Berlin, im Herbst 1920.

Waldemar Oehlke.

Inhalt

(Die Zahlen geben die Seiten an)

IV. Das Junge Deutschland und andere politische Dichter

V. Die schwäbischen Dichter

VI. Von der alten zur neuen Kunst

VII. Die neue Weltanschauung

VIII. Über See

IX. Der Realismus

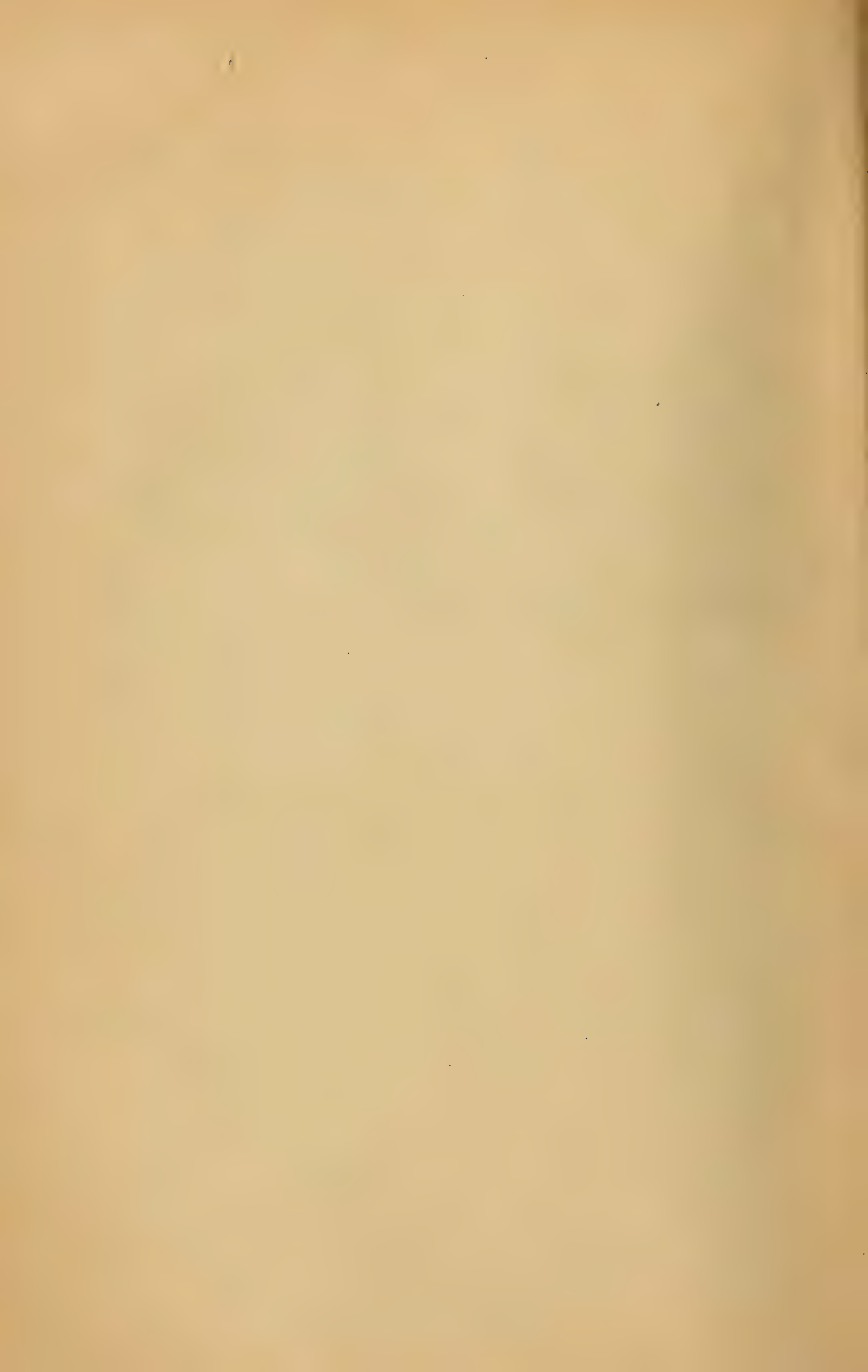
X. Norddeutsche Stimmungspoesie

XI. Die großen Schweizer Dichter

XII. Im neuen deutschen Reich

XIII. Der Naturalismus und seine Gegenströmungen

XIV. Die Dichtung der letzten Jahrzehnte in und neben den großen Strömungen



I.

Die Grundlagen der deutschen Literatur seit Goethes Tode.

1. Die Weltliteratur.

Hundert Jahre Literaturgeschichte sind unter dem Himmel der Ewigkeit nicht mehr als eines Vogels Sang an einem Sonnentage. Selbst die wenigen Jahrtausende geistigen Lebens, die sich geschichtlich begreifen lassen, verschwinden in den ungeheuren Zeiträumen menschlicher Vergangenheit, menschlicher Zukunft. Aber künstlerische Unsterblichkeit ist nicht an die Begriffe von Zeit und Raum gebunden, mit deren Hilfe allein wir die Dinge erfassen. Ein einziger Geist leuchtet über Jahrtausende hinweg, während reiche Kulturperioden nach kurzer Blüte für immer versanken, und niemand von uns vermag zu sagen, ob nicht die Kunst irgendeines Einsamen am höchsten stand, der vergessen am Wege starb.

Daraus folgt, daß jedes literaturgeschichtliche Urteil nur bedingten Wert hat und schon nach einem Jahrhundert als vollkommen veraltet, ja verkehrt erscheinen kann. Für den Literarhistoriker aber ergibt sich daraus die Forderung, vor jedem Versuche künstlerische Werte zu erkennen und darzustellen, sich freizumachen von allen literarischen Überlieferungen, die sich von Lehrbuch zu Lehrbuch schleppen.

Es ist unmöglich, zu leugnen, daß die Germanen noch nicht lesen und schreiben konnten, als die Völker zweier Erdteile bereits großartige Werke in Kunst und Wissenschaft vollendet hatten, und daß noch zu der Zeit, da die Griechen sich über Freiheit und Schönheit zwischen Marmorsäulen unterhielten, die deutschen Wälder widerhallten von dem Schlag der Axt, die dem Urgermanen Dach und Wände gab gegen Regen, Sturm und Kälte. Als zu diesem deutschen Kindervolke die Kultur kam, da war diese bereits eine Weltkultur, zu der viele Völker beigetragen hatten. Und welcher Gegensatz war das: aus Süden kam diese Kultur, aus den lachenden Mittelmeerländern zu dem Winterland nördlich der Alpen; und dann wanderte sie weiter zu den nördlichen Meeren, deren Küstenländer so oft im Nebel versanken, und sie stammte doch aus Palmenhainen, um die das Licht so wundersam spielte.

Diese Erbschaft, die der sturmerprobte und arbeitsharte Germane antrat, machte sich ganz nicht schon damals fühlbar, als er den geschmeidigen Römer niederschlug, um sich zum Besitzer solcher Kulturherrlichkeiten zu machen; auch nicht damals, als die

Renaissance die geistigen Güter der Antike erneut nach Deutschland weitergab, sondern erst im letzten Jahrhundert, als man seit den Anregungen Herders, Goethes und der Romantik begriff, daß die Literatur der Welt eine Einheit, ein lebendiges Ganzes bildet. Da erst zeigte sich, wie tief auch die deutsche Literatur im internationalen Boden wurzelt; und mit diesem Bewußtsein verband sich alsbald das nationale Bestreben, äußere Merkmale jener Erbschaft wie das Fremdwort abzuschütteln, dafür aber Merkmale vaterländischer Art zu betonen.

Die Kunst jedoch geht ihren stillen Weg ohne Rücksicht auf die Rassen, ihre Gegensätze und ihre Kriege. Sie kennt nur eine Heimat, die in ihren natürlichen Grundbedingungen sich immer gleichbleibt: den großen Geist. Und so ist die Kunst auch durch das nationalste aller Jahrhunderte, das in Goethes Greisenalter anbrach, gleichmütig hindurchgeschritten. Wie der fremdländische Dichter nach Deutschland, so wanderte mit Roman, Novelle, Lyrik und Drama der Deutsche nach dem Auslande, selbst über die Ozeane nach Amerika und Indien, und selbstverständlich war und ist ihm die zuerst von Goethe klar verkündete Wahrheit geworden, daß keine Nationalliteratur gegen eine andere abgesperrt werden kann, ohne an Lebenskraft zu verlieren.

Keine Literatur, und sei sie noch so gering, nimmt, ohne zu geben. Der Germane aber, als er die südliche Kultur empfing, gab viel mehr zurück, als er erhielt: sie war im Sterben, jene Kultur, und er schenkte ihr durch seine Unschuld und Kraft neu das Leben.

Aus einer Weltkultur also ist die deutsche Literatur herausgewachsen, und erst in der Zeit nach Goethe ist das dem deutschen Denker und Dichter ganz zum Bewußtsein gekommen, beschwingt durch den großartigen Weltverkehr, den Dampf und Elektrizität geschaffen haben.

Was war das, fragen wir, für eine Weltkultur?

Nicht mit einem Ruck war sie da. Noch heute strömt sie von allen Seiten unabläßig zu. Aber die Literatur, die von Lessings „Nathan dem Weisen" und Goethes „Iphigenie" geführt wird, weist zunächst deutlich in eine bestimmte Richtung und Zeit zurück, in denen wir ebenso noch Grillparzer wie Hofmannsthal finden: nach Griechenland und dem Orient.

> Gottes ist der Orient,
> Gottes ist der Occident,
> Nord- und südliches Gelände
> Ruht im Frieden seiner Hände.

Diese Verse in Goethes „Westöstlichem Divan" werfen dadurch, daß sie die Gemeinsamkeit des religiösen Bedürfnisses zum Ausdruck bringen, einen freundlichen Schimmer auf die Verbindung von Nord und Süd. Und nicht genug damit, daß der Orient zum erstenmal mit religiöser Dichtung hervortrat und damit einen Weg beschritt, auf dem ihm alle Völker, häufig ohne voneinander zu wissen, gefolgt sind: es sind zum Teil dieselben Gottheiten, die Abend- und Morgenland verehrten, denn Griechen, Inder, Perser, Germanen und viele andere Völker gehören dem einen gemein-

samen Urvolk der Indogermanen an. Dieses Urvolkes hervorragende Eigenschaften kann die Poesie seiner Urenkel nicht verleugnen.

Wie Goethe, eingeladen durch Hammer-Purgstalls „Hafis", mit seinem „Divan" zu den stamm- und wahlverwandten Persern flüchtete, als der große napoleonische Kampf Europa erschütterte, so eilen auch unsere Träume, ohne es zu wissen, nach dem Orient, wenn wir unsere Märchen lesen. Eine große Anzahl solcher Geschichten und Anekdoten hat der wandernde Mime, der Träger des Volksschauspiels, von Land zu Land, von Volk zu Volk getragen. Aber auch die orientalischen Sammlungen selbst, vor allem „Tausend und eine Nacht", sind ein Bildungsgut der ganzen Welt geworden: wie könnten wir unsere Kindheit ohne die schöne Scheherezade, die ihrem Kalifen in jeder Nacht ein anderes Märchen erzählte, um ihre Hinrichtung zu verhindern, ohne Aladdin und die Wunderlampe, ohne Ali Baba und die vierzig Räuber denken! Neben deutschen Märchenerzählern nahm auch Andersen diese Motive auf, bildete sie um und ließ sie in dieser Form nach Deutschland fliegen.

Am tiefsten hat die Kinder des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts vielleicht das indische Wunderland beglückt. Indiens großes Nationalepos, das „Mahabharata", durch Rückert und den Grafen Schack der Deutschen neu erschlossen, hat sich der Weltliteratur unauslöschlich eingeprägt, und wenn wir bei Rückert die reizenden Episoden „Nal und Damajanti" und „Sawitri" lesen, jene rührenden Erzählungen von ehelicher Liebe und Treue, so wandeln wir traumhaft mitten in den Dschungelländern, die am Ende des Jahrhunderts der englische Dichter Kipling durch seine Maugli-Geschichten neu belebt hat. So ist uns Indien, dessen heutiger Zustand oft wahrlich wenig märchenhaft anmutet, zu einer zweiten Heimat für unsere Phantasie geworden.

Und nicht nur für die Phantasie: auch durch den Gedanken hat Indien gerade die Literatur nach Goethes Tode gewaltig beeinflußt. Wohl lebte Goethe noch, als Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung" erschien, wo die pessimistische Weisheit der indischen Weden und Upanishads eine glänzende Auferstehung feierte. Aber erst um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts hat dieses Werk seinen Siegeszug durch Deutschland und die übrige Welt angetreten. Die Weltentsagung der Brahmanen, deren weise Sprüche Rückert nur dichterisch neugebildet hatte, ging nun als Originalgut in die europäische Philosophie über, und Buddhas Nirwana wurde das begeistert erstrebte Lebensziel der Träumer, Schwärmer und Dekadenten. Das große Nichts des Orients nahm die müden Kinder einer verzweifelt harten Zeit in sich auf. Zugleich aber beflügelte die grausame Lehre, daß diese Welt die schlechteste aller möglichen Welten sei, die Kraft des Sozialismus und der naturalistischen Dichtung in den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts.

Das war jene Weltkultur des Südens, die den germanischen Norden ganz erst im neunzehnten Jahrhundert durchdrang, jene Literatur des Traumes und der Unkraft, die zum deutschen Wesen, zu deutscher Tat und Kraft einen so starken Gegensatz bildet und gerade darum den Deutschen so unwiderstehlich anzieht. Damit aber ist der Einfluß des Orients auf die deutsche Literatur kaum angedeutet, geschweige denn erschöpft. Auch die uns nicht stammverwandten Völker des Morgenlandes leben in unserer Mitte.

Wir brauchen ja nur der Semiten zu gedenken: sähen wir selbst von dem christlichen Inhalt der Bibel ab, so bliebe doch schon das „Alte Testament" eine dauernde Grundlage unserer Literatur von der ältesten bis in die jüngste Zeit. Haben doch sogar die Apokryphen mit Hebbels „Judith" den Realismus in deutscher Sprache begründet und dadurch ein neues Zeitalter der Literatur angebahnt. Weltfreudig hat sich das neunzehnte Jahrhundert auch durch Übersetzungen, die mit Forsters Verdeutschung der „Sakuntala", eines indischen, von Kalidasa (6. Jahrh. n. Chr.) verfaßten Dramas, im achtzehnten Jahrhundert einsetzten, der orientalischen Dichter bemächtigt. Chinesische und japanische Novellen sind uns vertraut geworden wie unsere eigenen, und unsere deutschen Dichter führen uns ebenso nach Ägypten wie in die Heimat.

Christentum und klassisches Altertum, letzteres erneuert durch Renaissance und Humanismus, nehmen in diesem Zusammenhange eine besondere Stelle ein. Aber auch die andern, die späteren Völker des jungen, nördlichen wie südlichen Europa, sind aus der deutschen Literatur nicht wegzudenken. Was wäre der deutsche Roman ohne Cervantes und Dickens, die deutsche Novelle ohne Boccaccio, das deutsche Drama ohne Shakespeare und Molière, die deutsche Lyrik des Mittelalters ohne die Troubadours, der deutsche Gedanke der Freiheit und Persönlichkeit ohne Rousseau! Ähnlich ist es umgekehrt: gerade im neunzehnten Jahrhundert hat die deutsche Literatur sich an die Spitze der Weltliteratur gesetzt, und Nietzsches Philosophie sowie Wagners Musik haben das Werk der Poesie vervollständigt und das Ausland zu Höhen emporgezogen, die es niemals sonst auch nur von fern erblickt hätte.

Dieses eine aber geht schon aus den wenigen Andeutungen hervor: die Weltliteratur läßt sich nicht in Stücke schneiden, die nichts miteinander zu tun hätten. Auf fröhlichem Austausch der nationalen Kräfte, deren Eigenart bei wechselseitiger Berührung nur wachsen kann, beruht die Entwicklung des literarischen Lebens, das nur einen einzigen Träger kennt: den Menschengeist, gleichviel unter welchem Himmelsstrich und innerhalb welcher Rasse. Und wenn auch Zeiten kommen, in denen der Donner der Geschütze diesen Gedanken übertönt: er bleibt doch die selbstverständliche Grundlage jeder künftigen Literatur, wie er die der deutschen nach Goethes Tode war.

2. Das Römertum.

Die Vermittler der Kultur, an der sich die deutsche Literatur jahrhundertelang heranbildete, waren die Römer.

Nicht die alten Römer freilich, die den großen Hannibal über das Meer zurück nach Carthago trieben, deren Geist in Cato und den Gracchen lebte, jenes heldenhafte und unbeugsame Geschlecht, dessen verweichlichte Enkel noch den ersten Germanenstößen widerstanden, sondern die späten Erben der römischen Kaiserzeit.

Dieses Rom erleben wir in der Jugend der deutschen Literatur tausendfach. Die Sprache der Kulturbringer war naturgemäß die der Gebildeten schlechthin, Deutsch (entstanden aus diot = Volk) war die Sprache des niederen Volkes. Die Kultur unterwirft sich die Unkultur: wie hätte der römische Charakter das nicht ausnutzen sollen!

Und wir können noch froh sein, daß man wenigstens Latein lernte wie Frau Hadwig, die Herzogin in Schwaben, von ihrem Lehrer Ekkehard II., den Scheffel in seinem gleichnamigen Roman mit dem Verfasser des „Waltharius manufortis", Ekkehard I., in einer einzigen Gestalt vereinigt hat. Es war doch eine deutsche Dichtung, dieses Waltharilied, wenn es auch nach dem Vorbild von Virgils „Aeneïs" in lateinischen Hexametern geschrieben war. So rein und treu wie Walther und Hiltgund waren die römischen Jünglinge und Jungfrauen nicht. „Sie nennen es Treue", sagt der römische Geschichtsschreiber Tacitus von den Germanen. Den welschen Eindringlingen war das unbegreiflich. Mochte sich also ein gelehriger Klosterschüler wie Ekkehard auch in gerechtem Stolz auf seine Gelehrsamkeit und sein durch die Lateiner geübtes Versgeschick in Hexametern ergehen: seine Gestalten blieben deutsch wie seine Seele.

Äußerlich aber war es so von Anfang an, gehütet und gefördert durch die römische Kirche, die sich durch den dichten Schleier des Latein von allen profanen Blicken absperrte. Und wir dürfen doch wohl nicht daran zweifeln, daß dieses Römertum zu den Grundlagen auch jenes Jahrhunderts gehört, in dem sich die ultramontane Partei gebildet und in Preußen sich der Kulturkampf abgespielt hat.

Jeder höhere Ausdruck war in dem ersten nachchristlichen Jahrtausend nur in lateinischer Sprache möglich, wievielmehr denn jede eigentliche Poesie, ja jede bewußte Kunst, die von modernen Menschen in modernem Geiste gelesen werden kann. Aus den lateinischen Lobgesängen am Schluß des Halleluja gingen die Sequenzen hervor, die ihrerseits wieder vorbildlich wurden für die alt- und mittelhochdeutsche Lyrik, besonders den Leich. Die reichste Pflanzstätte lateinischer Poesie war das Kloster St. Gallen, wo schon vor den vier Ekkehards eine wahre Dichterschule von Walahfried ins Leben gerufen wurde, wo Notker Balbulus, ebenfalls noch im neunten Jahrhundert, die ersten Sequenzen dichtete und in den „Gesta Caroli" dem großen Karl ein poetisches Denkmal erbaute. Aber es war doch ein deutscher Kaiser, dem hier lateinisch gehuldigt wurde, um dessen sieggekröntes Haupt hier Legenden sich wanden, und wenn wir dieses Latein bei Paul von Winterfeld deutsch lesen, etwa die Ballade von dem eisernen Karl, dann haben wir die Empfindung, daß dies nie von einem Römer hätte geschrieben werden können.

Es ist äußerlich geblieben am deutschen Volke, dieses Römertum, aber — es ist geblieben. Wir können seine beharrliche Anhänglichkeit Mittelalter und Neuzeit hindurch verfolgen, in Kirche und Politik, in Kunst und Wissenschaft. Gewisse Höhepunkte der mittelalterlichen Literatur sind dafür bezeichnend. Goethe schrieb in Hexametern einen „Reineke Fuchs", der in seinem Ursprung lateinisch ist: sowohl die „Ecbasis captivi", die um 940 entstand, wie der „Ysengrimus" des Magisters Nivardus, der zwei Jahrhunderte jünger ist, sind in lateinischer Sprache geschrieben; und als es schon einen hochdeutschen „Reineke" gab, da wurde dieser wieder 1567 von dem braven Hartmann Schopper ins Lateinische übertragen. Kann man anhänglicher sein? Oder denken wir an das Drama. Gewiß, die sechs lateinischen Komödien der Gandersheimer Nonne Hrotsvith liegen außerhalb der eigentlichen Entwicklung des deutschen Dramas.

Aber die Tatsache ist nicht wegzuleugnen, daß auch das erste deutsche Kunstdrama lateinisch geschrieben wurde; und wenn es wahr ist, daß die Stücke des Terenz, nach dem Hrotsvith sich richtete, ebenso wie die ihrigen aus dem alten Mimus herausgewachsen sind, dann ist das Latein auch der Überbringer des Volksschauspiels gewesen. Lange blieb die Gandersheimer Nonne vergessen. Aber im fünfzehnten Jahrhundert von Konrad Celtes wieder auferweckt, eröffnete sie im achtzehnten stolz Gottscheds „Nötigen Vorrat zur Geschichte der deutschen dramatischen Dichtung", und heute wird sie in deutscher Übersetzung fleißig gelesen, berücksichtigt auch von Winterfeld. Vom Epos war schon bei der Erwähnung des Walthariliedes die Rede. Eine Ergänzung stellt der in gereimten Hexametern gedichtete Roman „Ruodlieb" aus dem elften Jahrhundert dar: in lateinischer Sprache erscheint der erste deutsche Ritter, der mit seinen Abenteuern in einen größeren Zusammenhang gestellt wird. Nicht anders ist es in der Lyrik. „Gaudeamus igitur" singen noch heute die „Studiosi", zumal die der „Korporationen", wenn sie lange genug über dem „Corpus juris" oder andern lateinischen Dingen gesessen haben. Aus der Tiefe des Mittelalters kommt dieser vertraute Klang — wir kennen ihn aus der poetischen Sammlung der „Carmina burana", aus den lateinischen Liedern der Vaganten, Goliarden und Jokulatoren, unter denen der Archipoeta, ein Zeitgenosse Barbarossas, der berühmteste war. Seine von Winterfeld nachempfundene Vagantenbeichte „Meum est propositum in taberna mori" schmettert noch heute helle Jugendluft in die Welt:

Jeglichem hat die Natur
Zugeteilt die Gaben,
Nüchtern schreiben, dazu war
Ich noch nie zu haben.

Nüchtern steh' ich weit zurück
Hinter jedem Knaben.
Durften, Fasten! — eher noch
Laß ich mich begraben.

Dieselben Gefühle, die in manchen Augenblicken unsere Jugend erfüllt haben, kommen hier zu Wort — zu lateinischem Wort! Nichts derartiges läßt sich in solcher Frühzeit deutsch finden und mit dem Jahrhundert nach Goethes Tode literarisch verbinden. Diesen Ton aber kannte auch Goethe, dessen von Zelter komponiertes Vagantenlied „Drum, Brüderchen, ergo bibamus" die Freude unserer Kommerse, der Jammer unserer Klaviere geworden ist.

Dabei sehen wir noch ganz ab von der Bedeutung, die das Latein im Zusammenhang des klassischen Altertums und der Renaissance für die deutsche Literatur erhalten hat. Nur auf eines sei hier noch hingewiesen: das Romanentum als Erben des Römertums. Tief im Blut steckt dem Deutschen die Bewunderung romanischen Wesens, was durch die Renaissance allein nicht zu erklären ist. Auch der politische Niedergang Deutschlands seit dem Dreißigjährigen Kriege kann hier nicht alle Fragen beantworten. Wir kommen wieder auf den Gegensatz der südlichen und nördlichen Natur und darum zugleich der Kultur zurück. Warum feiern wir die Zeiten der Ottonen und Hohenstaufen als die Glanzepochen der deutschen Geschichte? Diese Kaiser sind nach Rom gegangen und haben dem deutschen Trieb zur Weite, der deutschen Sehnsucht nach dem sonnigen Süden Raum gegeben. Der Kaiser, der am liebsten in Palermo residierte,

und an dessen Hofe sich die Kunst der romanischen Troubadours entfaltete, Friedrich II. — er wurde der Anlaß zur Barbarossasage, die eine ganze Literatur und ein deutsches Kyffhäuserdenkmal zur Folge hatte. Und als der deutsche Kaisertraum in dem Jahrhundert nach Goethes Tode zur Erfüllung drängte und schließlich 1870 Erfüllung fand, da geschah das durch eine lange literarische, politische und kriegerische Auseinandersetzung mit dem Römer- und Romanentum.

Inzwischen ist der Weltkrieg gekommen und hat das Verständnis für die Eigenart und Entwicklung der germanischen und romanischen Völker, die Ranke einst so wunderschön in ihren Anfängen belauscht hat, vertieft, erweitert. Die Kultur der lateinischen Rasse ist das Losungswort unserer Feinde geworden. Mühsam haben wir von den Ladenschildern die römisch-romanischen Aufschriften geholt und unsere Speisekarte verdeutscht. Aber das innere Anlehnungsbedürfnis an das Römertum läßt sich nicht so schnell beseitigen, und literarisch unsterblich bleibt die Sehnsucht nach dem Lande, in das uns Goethes Mignon hineingesungen hat, dem Lande der Marmorsäulen und Goldorangen.

Es hieße schon an dieser Stelle eine kleine Geschichte der deutschen Literatur nach Goethes Tode vorwegnehmen, wollten wir im einzelnen verfolgen, wie sehr das Römertum literarisch zu den Grundlagen unseres geistigen Lebens bis in die Gegenwart hinein gehört. Ja, schon ein Blick auf die „Dissertationen“ würde hierzu genügen. Unrömisch aber sei die ferne Zukunft, der wir zustreben, die dem Germanen gehört.

3. Das Germanentum.

Es ist nur die Folge der geschichtlichen Entwicklung, daß erst an dritter Stelle das Germanentum als Grundlage der deutschen Literatur nach Goethes Tode genannt wird. Sind doch sogar griechische und römische Schriftsteller die ersten, die etwas von den Germanen wissen.

Freilich haben im Grunde die Germanen doch selbst zuerst ihre Geschichte geschrieben. Aber diese Geschichtsschreibung müssen wir in der Erde suchen: in den Höhlen Mitteldeutschlands, den Pfahlbauten der süddeutschen und deutsch-schweizerischen Seen, den Muschelhaufen am dänischen Strande, den Scherbestätten der Kurischen Nehrung, den norddeutschen und steirischen Urnenfeldern, den niederdeutschen Torfmooren und den westpreußischen Steinkistengräbern. Wir können diese Geschichte heute mühelos studieren, wenn wir die diesbezüglichen Museen besuchen, die sich in den meisten deutschen Hauptstädten befinden. Und auch dieses Germanentum ist der Literatur nach Goethes Tode nicht fremd geblieben, wie Raabes Novelle „Keltische Knochen“ zeigt.

Aber die Benutzung solcher Motive allein ist nicht die wirkliche Grundlage der Literatur: die ruht vielmehr in uns selbst, unserem Geist und Charakter, soweit sie sich literargeschichtlich entwickeln, deuten, verstehen lassen.

Die Germanen können sich des Zeugnisses freuen, das ihnen schon früh von den Völkern der südlichen Kultur ausgestellt wurde. Es ist nur schade, daß von der Schrift

des Pytheas von Massilia, der um 340 vor Christi Geburt zur Nordseeküste segelte, so wenig übrig geblieben ist. Nur ein paar unklare geographische Vorstellungen, die sich auf die Ostsee, die Insel Bornholm und das Samland beziehen mögen, sind da noch aufzufinden, und auch sie nur durch die Vermittlung späterer Schriftsteller. Bei dem Rhodier Poseidonios (130—40 v. Chr.) taucht zum erstenmal der Namen „Germanen" (*Γερμανοί*) auf, um den jetzt aufs neue der Streit entbrannt ist.

Der Name ist so recht bezeichnend für das Germanentum, denn er ist ungermanisch. Die deutschen Volksstämme nannten sich Cherusker, Chatten, Alemannen, Franken, Sachsen, Bataver, Sigambern — eine gemeinsame, zusammenfassende Bezeichnung aber, das Merkmal ihrer Einheit, mußten ihnen erst die Fremden geben. Es fragt sich nun, wer diese waren. Woher hatte Poseidonios von Apamea, jener griechische Forschungsreisende und stoische Philosoph, das Wort, als er es um das Jahr 80 v. Chr. anwandte, um die zwischen Rhein und Weichsel ansässigen Volksstämme zu benennen? Denn alle späteren Schriftsteller, auch Cäsar und Cicero, gehen auf sein, bei Athenäus erhaltenes Fragment — d. h. auf sein im übrigen verlorenes Geschichtswerk — zurück. Man hatte sich darauf geeinigt, daß es keltischen Ursprungs sei und vielleicht soviel wie Nachbarn bedeute. Inzwischen aber ist mit neuer Begründung die Hypothese wieder aufgetaucht, daß das Wort rein lateinisch und entsprechend dem griechischen *γνήσιος* mit „echt" zu übersetzen sei.

Aber es kommt nicht darauf an, wie mich andere nennen, weiß ich nur, wer ich bin. Die Germanen wußten es und zum Überfluß auch ihre Beurteiler. Die „Germania" des Tacitus ist dafür der beste Beweis. Diese Schrift hat erst im neunzehnten Jahrhundert ganz die Stelle eingenommen, die ihr gebührt. Blond, blauäugig, stark, gesund, tapfer, treu, eigensinnig, zum Phlegma neigend, in der Religion der Natur zugewandt, der Enge und dem Bildwerk abgeneigt — so erscheinen die Germanen bei Tacitus, so sind sie im neunzehnten Jahrhundert gewesen. Was diesen Eindruck abschwächt, läßt sich auf die Vermischung mit andern Rassen zurückführen.

Diesem germanischen Grundcharakter ist auch die Literatur nach Goethes Tode treu geblieben. Vergleichen wir mit ihr die der andern europäischen Völker, so suchen wir hier vergeblich die treuherzigen Züge, die schon die älteste germanische Literatur auszeichnen. Den Begriff „Gemüt" kennt nur die deutsche Sprache.

Damit treten wir aus dem weiteren Kreise des Germanischen, zu dem im Norden ja auch die Schweden, Dänen und Norweger, im Westen die Angelsachsen, Niederländer und Friesen gehören, während die östlichen Goten, Vandalen und Gepiden ausgestorben sind, bereits heraus und in das Deutsche, einen Zweig des Westgermanischen, hinein. Auch diese Unterscheidung und die germanische Wissenschaft als Ganzes verdanken wir erst dem neunzehnten Jahrhundert, als die Brüder Grimm in das Dunkel der alten germanischen Texte eindrangen.

Darum schließt sich die jüngste und älteste Zeit des geschichtlichen Germanentums zu einem festen Ringe zusammen. Die gotische Bibelübersetzung des Bischofs Wulfila aus dem vierten Jahrhundert wurde neben der isländischen Edda aus dem dreizehnten, dem angelsächsischen Heldenepos „Beowulf" aus dem elften und dem alt-

sächsischen „Heliand“ aus dem neunten Jahrhundert die Grundlage germanistischer Forschung im Gelehrtenzimmer und germanistischen Studiums in den Hörsälen der Universitäten. Jetzt erst entdeckte man, daß die Sprache Goethes und Schillers es an Schönheit mit jeder andern, auch der griechischen, italienischen und französischen, aufnehmen könne, und man gab sich Mühe, die Gesetze zu ergründen, denen sie im Laufe der Jahrhunderte gefolgt war. Was hatte man früher von germanischer und hochdeutscher Lautverschiebung, von Ablaut und Umlaut, vom Lehnwort und von deutscher Lautmalerei gewußt? Die alten Sagen wurden wieder lebendig, am Himmel erschienen in prächtigen Naturbildern die alten germanischen Götter, und eifrig begann man nach Schönheiten der ältesten deutschen Literatur zu fahnden, um sie dann mit denen der ausländischen zu vergleichen und für beide das gleiche Kunstgesetz festzustellen. Der alte Stabreim wurde für modernes Dichten und Übersetzen herbeigeholt und philologische Textkritik auch auf germanistischem Gebiet für die Voraussetzung, bisweilen sogar für den Höhepunkt wissenschaftlicher Arbeit erklärt.

Noch im achtzehnten Jahrhundert hätte sich schwerlich irgend jemand für das Hildebrandslied begeistert, das 1812 von den Brüdern Grimm herausgegeben wurde und heute, nachdem sich ein Berg gelehrter und schöngeistiger Literatur darüber aufgetürmt hat, in manchen Schulen von Anfang bis zu Ende auswendig hergesagt wird. Es ist es wert: nirgend sonst kommt die altgermanische Heldenkraft mit ihrem Trotz, ihrer Treue, ihrem Waffenklirren so volltönend zu Worte. „Welaga nû, waltant got, wêwurt skihit“: „Wehe nun, waltender Gott, Wehgeschick geschieht.“ Ein dreifaches „W“ im Stabreim malt prächtig das vielfache Weh, das der Vater hereinbrechen sieht, wenn er seinen einzigen Sohn im Kampfe erschlagen sollte. Hier Tragik und Ton zu erfassen, zu deuten, blieb dem letzten Jahrhundert vorbehalten.

So war es auch mit den andern althochdeutschen Texten, den Merseburger Zaubersprüchen, dem Muspilli, den Straßburger Eiden, der Evangelienharmonie des Weißenburger Mönchs Otfried, der den Endreim in die deutsche Literatur eingeführt hat, dem Ludwigslied und der alten Prosa. Selbst die Randglossen, die von den Mönchen in althochdeutscher Sprache zur Erklärung lateinischer Worte hingemalt wurden, kamen zu verdienten Ehren.

Erwägen wir, daß in der Zeit nach Goethes Tode die literarische Kritik zum größten Teil in die Hände der Germanisten überging, so ist der Einfluß klar, den die germanistische Wissenschaft zugleich auf die Entwicklung der Kunst gewann. Das hat zu mancher Verkennung literarischer Werte und innerer Berufe geführt, andererseits aber ein heilsames Gegengewicht gebildet gegen feuilletonistische Anmaßung und gegen Übertreibungen in weltliterarischer, besonders römisch-romanischer Beziehung. Wir wissen es besser, daß wir Germanen sind, seitdem wir unsere eigenste Wissenschaft und unsere ältesten Literaturdenkmäler entdeckt haben, und wir bedürfen der fremden Sprache nicht mehr in dem Grade wie früher, seitdem unsere eigene uns darüber belehrt hat, wieviel Schönheit und Wahrheit des Ausdrucks täglich über die Lippen auch des geistig Ärmsten gehen kann, wenn er richtig deutsch spricht.

So ist das Germanentum durch seinen Charakter die Grundlage der Literatur

nach Goethes Tode geblieben, durch seine Wissenschaft in Goethes Alter neu geworden. An dem jüngsten Geschlecht aber ist es, immer aufs neue zu zeigen, daß Weltliteratur und Römertum zum Germanentum hinaufzuschauen haben.

4. Das Christentum.

Als Grundlage der deutschen Literatur nach Goethes Tode kam außer der Weltliteratur und dem Römertum auch das Germanentum noch vor dem Christentum in Betracht, denn vor der christlichen gab es bereits eine heidnische germanische Literatur, von der besonders die Merseburger Zaubersprüche zeugen. Außerdem dürfen wir nicht vergessen, daß Christus ausging von der jüdischen Nationalreligion, daß also Motive der Rasse und Nation literarischen Einfluß da haben, wo sie auf den ersten Blick ausgeschaltet scheinen. Christi Wort: „Gehet hin in die Welt und lehret alle Völker" steht in schroffem Gegensatz zum Alten Testament, das doch immerhin die erste Hälfte auch der christlichen Bibel bildet.

Der goldene Schimmer der Liebe, der aus der Lehre des Zimmermannssohnes von Nazareth floß, liegt ja fast auf der gesamten Weltliteratur, gehört also in diesem Sinne bereits zu jener Weltkultur, die von dem germanischen Volke in seiner ersten Jugend übernommen wurde. Aber die Kraft des Christentums reicht weiter und läßt sich in den Wirkungen auf die Literatur nicht durch die Literatur allein begreifen.

In jener Nacht, da in Bethlehem den Hirten auf dem Felde das Evangelium des Friedens verkündet ward, wurde die Geistesgeschichte der Menschheit um — wir wissen nicht wieviele — Jahrtausende vorwärts geschnellt. Nicht immer hat das Christentum die verheißene große Freude und das Wohlgefallen den Menschen gebracht, wie die zahllosen Kämpfe zwischen Christen und Nichtchristen, christlichen Konfessionen und Sekten beweisen, und es hat Weltkriege nicht verhindern können. Ja, es hat den „Dienern des Worts", die Menschenliebe und nichts weiter zu lehren haben, die glühenden Worte des Hasses und nationaler Aufpeitschung erlaubt. Aber nicht Christus, von dem wir nur Hohes und Gutes wissen, freilich auch nicht eine einzige eigenhändig geschriebene Zeile besitzen, und nicht die Evangelisten und Apostel sind schuld daran, sondern die menschlichen Schwächen, die zu bekämpfen das Christentum gerade bestimmt war. Man kann das Sinngedicht verstehen, das Friedrich von Logau in der traurigen Zeit des Dreißigjährigen Krieges niederschrieb:

> Luthrisch, Päpstisch und Calvinisch — diese Glauben alle drei
> Sind vorhanden, doch ist Zweifel, wo das Christentum dann sei.

Christi schlichter Sinn war jeder Formenstrenge, jeder Glaubensstarre, jedem Prunk und jeder Äußerlichkeit abgewandt. Wer seine durch die Evangelien übermittelten Worte liest und alles phantastische Rankenwerk der Überbringer, die menschlich, geistig tief unter ihm standen, beiseite läßt — der findet nichts als Liebe und Geist, eine warmherzige Botschaft des Menschenglücks. Und diese ist es, die das Beste auch für die Literatur getan hat: sie gab ihr neue Ideale.

Daß im Grunde der Arme dem Reichen, der Törichte dem Klugen, der Sklave dem Herrn gleich sei, daß ihr Wert nur durch ihr Herz bestimmt werden könne, durch den Grad ihrer hilfsbereiten Liebe zu allen Menschen, welcher Rasse oder welchen Glaubens sie auch seien — das war namentlich dem Altertum etwas so Neues und Unfaßbares, daß wir uns über das Erstaunen, Entsetzen, Gelächter der Alten, sofern sie zu den vom Zufall Begünstigten gehörten, nicht wundern dürfen. Ein Grieche sollte dem Barbaren, ein römischer Bürger dem schwarzen Afrikaner gleich sein? War doch selbst die Frau im Altertum dem Manne nicht ebenbürtig und in ihrer sozialen Stellung ein in sklavischer Abhängigkeit gehaltenes Geschöpf. Es ist nicht auszudenken, wie allein unsere Romane und Novellen ohne das Motiv jener auf gegenseitigem Verständnis und gegenseitiger Hochachtung ruhenden Liebe zwischen Mann und Weib hätten entstehen sollen, die begrifflich durch das Christentum erst geschaffen wurde.

Und nun ziehe man diese Linie weiter zu allen Menschen und erkenne die ungeheure Wirkung des Christentums: die ganze Literatur ist seitdem in sittlicher Beziehung fast ausschließlich eine Auslösung des christlichen Gedankens geworden. Wie könnten wir Goethes und Schillers Werke, wie könnten wir die sozialen Ideen, die nach Goethes Tode neu aufblühten und literarischen Ausdruck fanden, verstehen, wenn wir nicht wie die morgenländischen Weisen den Stern über Bethlehem leuchten sähen!

Dieses war zunächst zu betonen, das Christentum in seinem Wesenskern, in dem es von keiner andern monotheistischen Religion erreicht wird. Was ist aus den nichtchristlichen Religionen für die Literatur herausgekommen? Nicht mehr als einige Perlen still beschaulicher Phantasie. Die jüdische Dichtung ist bei dem Alten Testament stehen geblieben, die arabische bei ihren Märchen von Wüsten und Kalifen, ohne daß die Gedanken Mohammeds anders als zu persönlichem Eigennutz zitiert würden, die indische sowohl nach der brahmanischen wie buddhistischen Seite bei ihren alten Epen und Weisheitssprüchen, die chinesische und japanische bei Sonderbarkeiten, für deren volles Verständnis man die Rasse wechseln müßte — die gesamte moderne Literatur aber beruht auf dem Christentum, mindestens so, daß sie sich hadernd oder zweifelnd mit ihm auseinandersetzt.

Diese Wirkung teilt die deutsche Literatur mit allen Literaturen der Welt. Andere Wirkungen aber hat sie in größerer oder kleinerer Bedingtheit für sich allein.

Ein Blick auf die Geschichte macht das deutlich: die christliche Kirche entstand im Zusammenhange mit dem deutschen Kaisertum. Karl der Große, der zum ersten Male deutsche Heldenlieder sammeln ließ, wurde im Jahre 800 vom Papste zum Kaiser gekrönt. Er war es auch, der für die Ausbreitung des Christentums in Deutschland sorgte. Noch mehr als bisher wurde unter seiner Herrschaft der Priesterstand der Träger der allgemeinen Bildung. Die Folgen konnten nicht ausbleiben: der geistliche Charakter der Literatur, die ohnehin aus den Klosterschulen hervorging, trat immer stärker hervor. In historischen Romanen haben Dichter des 19. Jahrhunderts diesen Zustand treffend geschildert, so Scheffel im „Ekkehard" und Freytag in den „Ahnen". Aber nicht nur die Dichter waren Geistliche, sondern naturgemäß war auch ihr Stoff meist geistlicher Art. Vom

„Heliand" und von Otfrieds Evangelienharmonie war ja schon die Rede. Diese Dichtungen haben durch sich selbst, zumal durch ihren Gegenstand, auf die Literatur nach Goethes Tode nicht mehr einwirken können, und noch weniger die überlieferten althochdeutschen Glaubensformeln, Taufgelöbnisse, Sündenbekenntnisse und Vaterunser, es sei denn mittels der germanistischen Wissenschaft. Aber sie alle stellen eine ununterbrochene Kette dar von der ältesten bis zur jüngsten Zeit, bei der sich ein biblisches Motiv an das andere reiht.

Der Kampf zwischen Papst- und Kaisertum um die Weltherrschaft war ein Kampf Roms mit Deutschland. Wiederum ging es um Probleme des christlichen Gedankens und Lebens. Die Kreuzzüge wurden eine wesentlich deutsche Angelegenheit. So ist denn auch die mittelhochdeutsche Dichtung erfüllt von christlichen Ideen, die von Walther von der Vogelweide politisch, von Wofram von Eschenbach seelisch verarbeitet werden. Die ganze Gralssage ruht auf der christlichen Heilslehre; und damit befinden wir uns wieder im neunzehnten Jahrhundert bei Richard Wagners rauschenden Akkorden.

Auch das deutsche Drama ist aus dem Christentum herausgewachsen, äußerlich wie innerlich, denn seinen Anfang bildeten die kirchlichen Weihnachts- und Osterspiele, an die uns heute noch die Oberammergauer Passionsspiele erinnern, und seinen gesamten Stoff lieferte außer Legenden die Bibel. Selbst die lustigen Fastnachtstücke sind nicht denkbar ohne das christliche Kalenderjahr.

Dabei ist es geblieben in allen Zweigen der Poesie. Die Bibel mit ihrem Reichtum an Motiven und Bildern ergriff die Dichter unwiderstehlich, auch unsere Klassiker — damit war das siegreiche Vordringen christlicher Dichtung auch im neunzehnten Jahrhundert entschieden. Es gibt kaum ein biblisches Motiv, das schon die Meistersinger, allen voran Hans Sachs, nicht bearbeitet hätten. Die Reformation belebte den religiösen Gedanken und schuf durch Luther das evangelische Kirchenlied, das man heute singt wie einst. Klopstocks „Messias" und geistliche Oden wurden machtvolle Förderer christlicher Poesie, gestützt ihrerseits durch den deutschen Pietismus. Lessings Kampf mit dem Hauptpastor Goeze und sein Bekenntnis zur Toleranz im „Nathan" rüttelten die Geister auf, nachzudenken über jene ewigen, so oft mißverstandenen Wahrheiten. Biblisch begann Goethe, angeregt auch durch Herder: das ist in „Dichtung und Wahrheit" für jeden erkennbar. Die Zeit nach Goethes Tode vollends führte nicht nur diese Linie weiter über Gerhart Hauptmanns „Emanuel Quint" hinaus, sondern brachte noch die Auseinandersetzung des Christentums mit der jungen Naturwissenschaft hinzu.

Es ist sicher, daß eine rein christliche Literatur durch sich selbst noch keine künstlerischen Werte besitzt, daß vielmehr die Beschränkung auf irgendein christliches Dogma literarisch zu töten vermag. Umgekehrt aber kann keine Literatur, die weiterleben will, den Weg vermeiden, der in dieser oder jener Richtung über Bethlehem führt.

5. Das Rittertum.

Unritterlich scheint auf den ersten Blick die Zeit nach Goethes Tode geworden zu sein, denn die Romantik blühte in den ersten drei Jahrzehnten des neunzehnten

Jahrhunderts, und unsere Schlachten werden nicht mehr in prächtiger Brünne und mit verzierten Schwertern geschlagen. Auch die Neigung, edle Damen auf hohen Balkonen anzusingen oder sie gar von dort zu entführen und sich selbst aufzubürden, hat verzweifelt abgenommen. Von holdseliger, versberückter Minne will keiner mehr etwas wissen. Ein jeder ist seines Eigenheims froh und hütet seine freie Zeit wie seinen kostbarsten Schatz. Und doch: ein Abend wieder bei Richard Wagner, und sie steigt auf in ihrem Glanz, jene verträumte, versunkene Ritterwelt. Und wir sehen sie auf unsern Bildern, erleben sie, erfüllt freilich mit modernem Leben, in den neueren und neuesten Dichtungen. Ob Hauptmann den „Armen Heinrich" oder Hardt die „Gudrun" bearbeitet: es sind doch die alten Vorstellungen von Leben und Glück, wenngleich sie ihr Gewand gewechselt haben, und sie gehören zu den unveräußerlichen Grundlagen auch der Literatur nach Goethes Tode.

Rein deutsch ist das Rittertum nicht, und die Kreuzzüge, auf denen das gesamte adlige Abendland zusammentraf, sorgten dafür, daß es zu jedem Volk getragen wurde. Die eigentlichen Ideale des Rittertums aber hat allein die deutsche Literatur des Mittelalters ausgebildet.

Von Frankreich kamen die Lieder der ritterlichen Troubadours, die Epen der Trouvères, vor allem Chrestiens von Troyes, nach Deutschland herüber. Aber da war nur von galantem Liebesspiel in glattgeformten Versen die Rede. Das äußere Abenteuer mußte für die nötige Spannung sorgen. Der Wechsel, die Buntheit des Erlebens gab der Dichtung Wert. Typische Formen bildeten sich, die auch von Deutschen nachgeahmt wurden, besonders das Tagelied: im Morgengrauen bläst der Türmer sein Warnungszeichen für die Liebenden, deren Abschiedsklage nun des Dichters Thema ist. Oder da war die Minneklage: der Dichter findet bei seiner Dame keine Erhörung. Oft war sie verbunden mit der Winterklage: so öde und kalt wie in der Natur ist es nun im liebesehnenden Herzen.

Die Form war die Hauptsache. Sie war es ja auch im höfisch-ritterlichen Leben. Irgendein unglücklicher König Artur, der in Britannien als Kelte gegen die Angeln und Sachsen gekämpft haben soll, wurde zum Inbegriff ritterlichen Wesens unter dem Namen „König Artus" abgestempelt. Da saß er nun mit seiner Gemahlin Ginevra in dem britischen Caridol oder dem französischen Nantes nahe dem Walde von Brezilian, in dem man die wunderbarsten Abenteuer erleben konnte, wenn man von Adel und ritterlicher Gesinnung war. Da mochte man mit Löwen und Drachen kämpfen, verzauberte Schlösser besuchen und edle Frauen befreien. Heiratete man diese aber, so ergaben sich neue Konflikte, neue Abenteuer, und schließlich hieß es, ritterlich unterzugehen, wenn man nicht das Glück hatte, Gralskönig zu werden wie Parzival.

Der Gral ist gewissermaßen das Symbol für die Vereinigung des Rittertums mit dem Christentum. Jene Stufenschüssel (gradalis), in der Joseph von Arimathia das Blut Christi aufgefangen haben soll, erscheint als Glücksspenderin, als des Lebens höchstes Ziel, als jeder Vorstellung äußerste Grenze. Wer den Gral anschaut, bedarf keiner Nahrung und vermag in der betreffenden Woche nicht zu sterben, selbst wenn er todkrank darniederliegt. Von Engeln nach dem Abendlande getragen, schwebte er nach

der Sage über dem spanischen Berge Montsalvage, wo ihm dann Titurel, der von seinen Eltern am Heiligen Grabe Erbetene, einen würdigen Tempel erbaute.

Dort wirkte der Gral bei allen Würdigen nun Wunder und Erlösung; innere Wunder und innere Erlösung aber nur nach der deutschen Dichtung Wolframs von Eschenbach.

Von Wolframs „Parzival" führt der Weg unmittelbar über Goethes „Faust" zu der Literatur des letzten Jahrhunderts, deren größtes, wenn nicht einziges Thema die Erlösungsfrage wurde. Schopenhauer, Wagner, Hebbel, Ibsen, Hauptmann, Nietzsche, das jüngste Deutschland — sie alle grübeln, sinnen, fragen: „Wie entrinne ich den Übeln dieses Daseins, zumal dem größten Übel, mir selbst?" „Es ist nicht möglich", lautet die Antwort, „Tragik ist dein Schicksal, trage es!" „Es ist möglich", bejahte freudig das Gralsmärchen des Mittelalters, das Wolfram mit deutschem Leben erfüllte.

Dieses Dichters Parzival ist einfältiger und darum besser als die Großstadtknaben der Gegenwart. In Waldes Einsamkeit treu von mütterlicher Liebe gehütet, die stirbt in herbem Weh, als er gegen ihren Wunsch zu ritterlichen Abenteuern auszieht, weiß er nichts von der Welt, als was die Vögel ihm sangen. Nur seine deutsche Kraft und sein deutsches Kindergemüt bringt er in die Welt — aber das ist bereits mehr, als diese in ihrer Gesamtheit zu bieten vermag. Darum kann die höfische Zucht, die ihn der greise Gurnemanz lehrt, ihn nicht dauernd befriedigen. So war der Gral nur von romanischen, nicht aber von deutschen Rittern zu gewinnen, und mußte man auch in direkter Linie von Titurel abstammen wie Parzival durch seine Mutter Herzeloide, so gab doch den Ausschlag der Charakter. Bei dem ersten Besuch der Gralsburg schweigt der höfisch wohl erzogene Parzival, als er den kranken Gralskönig Anfortas leiden sieht, denn Gurnemanz hat ihn gelehrt: „Du sollst nicht zuviel fragen." Aber seine innere Entwicklung und der geistliche Beistand seines anderen Oheims, des Einsiedlers Trevrizent, lassen ihn seine Wohlerzogenheit zurückdrängen zugunsten des natürlichen Herzenstones und auch seine Zweifel an Gott bekämpfen. So gewinnt er mit seiner lieblichen Kondwiramur die Gralskrone, so wird er des Glückes Meister.

Ein reicher Strahlenkranz leuchtet von Wolframs „Parzival" über das neunzehnte Jahrhundert hin. Überall finden wir Spuren dieses nie erloschenen Lichts. Selbst die Kindesseele in ritterlicher Umgebung und Erziehung ist dem Jahrhundert des Kindes vorgedeutet, wie die Gestalt der reizenden kleinen Obilot beweist, die ihrem Retter und Ritter Gawein nachweint, da er sie nicht als seine Frau mitnehmen will: sie muß sich weiter mit ihrer Puppe begnügen.

Nicht der Parzival allein ist es, der im neunzehnten Jahrhundert lebt wie zuvor. Parzivals Sohn heißt Lohengrin: das ist schon bei Wolfram der Schwanritter, der die Herrin von Brabant befreit und heiratet, bis sie ihn durch ihre verhängnisvolle Frage nach seiner Herkunft verscheucht. In Wolframs Fragment „Titurel" wird uns in herrlichen, klangschönen Versen von Parzivals Base Sigune erzählt, die ihren Geliebten Schionatulander durch eigene Schuld verliert und dann, wie wir im „Parzival" erfahren, sich an seinem Grabe zu Tode grämt. Auch hier wird eine ritterliche Übung: der

Geliebten jeden noch so launenhaften Wunsch durch ritterliche Leistungen zu erfüllen, den Liebenden zum Verhängnis. Immer aber ist diese Liebe deutsch, denn sie ist innig und treu.

Es ist seltsam, wie sicher das neunzehnte Jahrhundert literarisch gewählt hat. Wolframs „Willehalm" hat es ebenso wie Heinrich von Veldekes „Eneit" oder Hartmann von Aues „Iwein", „Erec" und „Gregorius" nahezu vergessen. Aber Hartmanns „Armer Heinrich", der zum Sterben Bestimmte, kann nicht sterben, weil sein Leiden gehoben wird durch die einfache Selbstaufopferung eines einfachen Mädchens. Das ist wieder so recht ein deutsches Motiv, würdig der Feder eines Heinrich von Kleist. Auch der Romantiker führte noch sein Käthchen von Heilbronn zum Glück. Sonst aber unterscheidet sich hier die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts von der ritterlichen des Mittelalters.

Die Kunstepiker des höfischen Rittertums dichteten alle ungefähr um das Jahr 1200, damals als Hermann von Thüringen in Eisenach und auf der Wartburg prächtig Hof hielt mit den größten der mittelhochdeutschen Dichter. Um jene Zeit bereicherte Gottfried von Straßburg auch das Thema der Liebe um eine Leidenschaft, wie sie im allgemeinen der französischen Literatur näher liegt als der deutschen. Aber gerade hiervon bilden die letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts eine Ausnahme. In Hardts „Tantris der Narr" gewinnt die bildvolle Schilderung weiblicher Schönheit sogar Übermaße. Damals wie heute war dies etwas Undeutsches, damals wie heute gab Frankreich dazu den Anstoß. Ungeheuer hat in dieser Beziehung Zolas Experimentalroman und daneben die Poesie der Dekadenten gewirkt.

Wenig verbindet dagegen die Lyrik jene Zeit mit der unseren. Wir lesen Walther von der Vogelweides Liebeslied „Unter der Linde", erfreuen uns an seinem stolzen Gesang auf Deutschland, belehren uns durch seine politischen Gedichte über eine der kaiserlosen, schrecklichen Epochen, lassen uns wohl auch noch das eine oder andere Maien- und Minnelied gefallen — dann aber mögen wir nicht mehr viel von dem Versgeklingel, seinen ewig wiederholten Motiven wissen: dazu würden wir provenzalischer Oberflächlichkeit bedürfen. Nur noch literarhistorisch, wie Uhland das tat, hat das Jahrhundert, das mit Goethes Tode begann, für die höfische Lyrik Aufmerksamkeit gehabt. Mit genialem Blick aber hat Wagner den Minnesang dort gefaßt, wo er deutsch war: bei den Nürnberger Meistersingern. Dazwischen liegt eine Welt. Das Pulver hatte die Ritter vor ihren Burgen gestürzt, das Handwerk hatte Lebenshöhe in den deutschen Städten gewonnen. Die Neuzeit mit ihren Entdeckungen und Erfindungen war angebrochen.

Aber wenn wir heute in der Wartburg Schwinds Gemälde betrachten und von da hinunterschauen auf die grünen wogenden Wipfel des Thüringer Waldes, wenn wir den Wartburgkrieg auf der Bühne in Sang und Klang ausfechten hören, wenn wir den Rhein hinunterfahren an strahlendem Tage und über uns sich die Burgen, die Schlösser zum Himmel recken: dann möchten wir doch diese einstige Welt mit ihren schimmernden Turnieren, ihren stolzen Damen hoch zu Roß mit dem Jagdfalken auf der Hand und ihrer grenzenlosen Ritterlichkeit in Kunst und Leben nicht missen. Sie ist ein Bestandteil der deutschen Poesie geworden, wie sie ein Entwicklungsteil deutschen Lebens war.

6. Die Volkspoesie.

Kunst- und Volkspoesie sind nicht ganz scharf voneinander zu trennen. Es ist doch immer einer, der zuerst den Gedanken hat, ein anderer, der ihn vielleicht umdenkt oder umformt; und mögen es auch viele Einzelpersönlichkeiten sein, so ist es doch nicht ihre Summe, aus der unisono der neue Ton herausklingt. Also nur insofern unterscheiden sich Kunst- und Volkspoesie voneinander, als an einer Schöpfung, wenn sie dem Volke zugeschrieben werden soll, mehr als einer gearbeitet hat und kein einzelner auf sie Anspruch erhebt oder erheben darf.

Denn man glaube doch nicht, daß das „Volk" nur immer einfältig und treuherzig denke und dichte. Aus den in diesem Sinne zusammengesuchten Proben läßt sich nichts Endgültiges folgern. Viel Roheit, aber auch viel unvermutete Feinheit steckt in der Kunst des Volkes: eine Kunst ist es doch, wenn die Dichtung gelungen ist und vor dem berufenen Kunstrichter besteht.

Ein zweiter Fehler wäre es, die Volkspoesie nur in der ältesten und älteren Zeit zu suchen. Es wird gar nicht so lange dauern, bis unsere Gegenwart für spätere Jahrtausende zu der älteren, wenn nicht gar der ältesten Zeit gehört. Jeden Tag macht die Volksdichtung in ungefähr demselben Grade Fortschritte wie die Vermehrung des Menschengeschlechts; nur daß sie in dem Maße an der vielgerühmten Harmlosigkeit und Naivität, dem sogenannten „Volkston", verlieren muß, als die höhere Kultur, vor allem die gelehrte Bildung, sich der breitesten Volksschichten bemächtigt.

Demnach wäre es also eigentlich überflüssig, die Volkspoesie als Grundlage auch der deutschen Literatur nach Goethes Tode nachzuweisen, denn diese ist offenbar in keinem Jahre, vielleicht an keinem Tage ohne eine beachtenswerte Neuschöpfung auf dem Gebiet der Volksdichtung geblieben. Aber es ist klar, daß der Anfang jeder Literatur nur einmal sein, die erste Grundlage mithin niemals durch eine zweite ersetzt werden kann. Besonders für die Volkspoesie trifft das zu: so auf sich selbst und die Natur beschränkt, so auf die reine Empfindung zurückgeschraubt wird unser Volk — und ebensowenig ein anderes — nie wieder werden, als es war.

Wann war das denn nun? fragen wir. Wir kennen keinen Verfasser des Hildebrandsliedes, der Merseburger Zaubersprüche — also ist das Volkspoesie. Da hätten wir denn alsbald jenen Konflikt zwischen Kunst und Volk: die Technik dieser Verse ist für das achte Jahrhundert doch so bedeutend, daß unsere größten Künstler froh gewesen wären, wenn sie Ähnliches in jener dunklen Zeit, da noch kein deutscher Fürst lesen und schreiben konnte, zustande gebracht hätten. Ja, wäre es Latein gewesen, die Kunstsprache, die in den Klöstern gelehrt wurde, und für deren poetischen Gebrauch man in Virgil und Horaz hohe Vorbilder besaß!

Das „Nibelungenlied" und die „Gudrun", die beiden großen mittelhochdeutschen Volksepen der Ritterzeit, führen uns zuerst zu einer Ergänzung unseres, durch einfachste Folgerungen festgestellten Begriffs der Volkspoesie, denn sie ermöglichen einen Vergleich mit der Kunstpoesie. Es war ja dieselbe Zeit, als der „Parzival" und die anderen Kunstepen der höfischen Dichter entstanden. Sofort fällt da an den beiden

Epen, für die kein bestimmter Verfasser nachzuweisen ist, die leichtere, naivere, ja derbere Art der Auffassung und, namentlich metrisch und stilistisch, auch der Ausführung auf. Wolfram von Eschenbach würde sich eine solche kunst- und witzlose Vers- und Gedankenform nie verzeihen. Wir hören nicht das Selbstgefühl der schaffenden Persönlichkeit zu uns sprechen, sondern vernehmen über dem Schicksal eines ganzen Volkes, das im Kampfe mit einem anderen siegt oder untergeht, das von dem kleinen Einzelschicksal abgewandte Flügelrauschen der Ewigkeit. Kein Parzival macht da vor unsern Augen seine menschliche, allzumenschliche Entwicklung durch, sondern im Todessturz der Nibelungen ertönt das allgewaltige, allen gegenwärtige Lied von Menschenliebe und Menschenleid, und im Wogenrausch der Nordsee, an der Gudrun barfuß im Märzschnee der grimmen Gerlind Wäsche waschen muß, erhebt sich der fröhliche Jubellaut von menschlicher Treue und menschlichem Glück. Das Heldentum der Volksdichtung verteilt sich hier auf so viele, und in großen Massen treten wie auf den Bildern der Schlachtenmaler die Ritter zum Kampfe an. Iwein, Erec und Parzival dagegen bleiben allein bis zum Ende.

Für das schöpferische Genie indessen ist ein Unterschied zwischen Volks- und Kunstpoesie nicht vorhanden. Richard Wagners „Ring des Nibelungen" hat keinen andern Klang in Hinsicht der besprochenen Merkmale als sein „Tannhäuser" oder „Parzival", und Hebbels „Nibelungen-Trilogie" könnte ebensogut ein Kunstepos zur stofflichen Quelle haben. Feststellen aber müssen wir wiederum, daß erst das neunzehnte Jahrhundert den Wert der ältesten deutschen Volkspoesie erkannt hat. Mit welcher Verachtung wies noch Friedrich der Große altdeutsche Texte aus seiner Bibliothek hinaus! Um so stärker wuchs im letzten Jahrhundert die Begeisterung für alles, was aus der Tiefe der Volksseele zu strömen schien, und wer heute ein neues Volkslied entdeckt und einem der zahlreichen Verbände oder gar einer Zentralkommission für die Sammlung und Bearbeitung von Volksliedern zukommen läßt, der gewinnt sich viel größere Anerkennung, als wenn er selbst ein Dutzend der schönsten Gedichte geschrieben hätte.

Daß dem so ist, verdankt das Volkslied, wie jeder weiß, den von Goethe unterstützten Bestrebungen Herders, dessen „Stimmen der Völker" Gemeingut des deutschen Volkes geworden sind, sowie der Romantik, vor allem der Sammlung Arnims und Brentanos, die sie „Des Knaben Wunderhorn" nannten, und endlich der Sammlung deutscher Volksbücher und ihrer Herausgabe durch Görres, Simrock und Schwab.

Noch größer aber als die Bedeutung dieser Sammlungen ist ihre Wirkung auf die Kunstpoesie seit den Tagen, da Goethe sein „Haidenröslein" schrieb. Von da an wurde der naive Naturlaut klassisch. Das kindliche Gemüt überwand wieder einmal den Verstand der Verständigen. Wenn wir die Lyrik nach Goethes Tode neben die des siebzehnten und achtzehnten oder eines früheren Jahrhunderts halten, dann erst staunen wir so recht über diese unüberbrückbare Kluft zwischen gelehrter Künstelei und dem einfachen Herzenston, die allein die Kritik vor sich nieder in den Staub wirft.

Das beste Beispiel für die angedeutete Wirkung ist außer der Soldaten-, Jäger- und Liebeslyrik die Ballade, in der es keine Literatur mit der deutschen seit Goethes

Tode aufnimmt — trotz Bürger und des berühmten klassischen Balladenjahres 1797. Bis in die letzten Tage hinein strömen immer neue Balladen von Dichtern und Dichterinnen der deutschen Poesie zu, Balladen von hohem Kunstgefühl und doch nicht denkbar ohne die Grundlage, die sie in der Volksdichtung vorfanden. Und wenn auch nicht alle so gelingen wie einst Goethes „Fischer", wie jetzt viele von dem Range etwa der „Schönen Agnete" Agnes Miegels — sie übersteigen an Wert doch die oft recht plumpen Volkslieder der neuhochdeutschen Frühzeit, deren Perlen, wie das Lied von den beiden Königskindern, die einander so lieb hatten, gleichwohl in der Menge der wenigen glänzenden Schöpfungen nur um so heller strahlen.

Der Kultus des Volkstones hat es in dem Jahrhundert nach Goethes Tode so weit gebracht, daß die künstlerische Individualität zugunsten der Masseninstinkte geradezu unterschätzt wird. Das würde eine Gefahr bedeuten, wenn nicht doch der einzelne, höher stehende Geist, wie es Richard Wagner war, imstande wäre, überschauend, leitend, schaffend Grundlagen dadurch zurücktreten zu lassen, daß er auf ihnen weiterbaut, den Boden dadurch verschwinden zu lassen, daß er in ihn den Baum pflanzt. Dann spricht über diesen den Segen Rückerts Spruch im „Pantheon": „Mit deinem Wipfel reich ins Licht und laß die Wurzel trinken!"

7. Die Reformation.

Die Befreiung der Geister vom Joch des Papsttums war eine Tat, deren Wirkungen in denen des Christentums keineswegs aufgehen. Christus brachte Liebe, Luther den Kampf. Christus wollte alle Völker zusammenschließen. Im Zeichen des Kreuzes geschah das in der ersten kirchlichen Gemeinschaft. Luther löste diese Gemeinschaft um der Gewissensfreiheit willen wieder auf.

Das Jahrhundert nach Goethes Tode fußt auf dem christlichen Kulturwerk zweier Jahrtausende hinsichtlich seines sittlichen Gehalts. Die Reformation hat etwas ganz anderes beigetragen: sie hat die Ethik von Rom losgelöst.

Seit Luther erst gibt es ein Schrifttum, dessen Vertreter nicht unter kirchlicher Zensur stehen und keinen Bannstrahl zu fürchten brauchen. Diese Freiheit der Literatur kann nur der ermessen, der sich vergegenwärtigt, wie es vorher war. Seit den Tagen der wackeren Kirchenväter und Scholastiker gab es nichts Wertvolles zu sagen, was nicht in rechtgläubige Beziehung zur Kirche gesetzt werden konnte. Philosophie, Poesie, Astronomie, Rhetorik und Grammatik — alles hatte direkt oder indirekt der alleinseligmachenden Lehre zu dienen. War Aristoteles mit dem athanasianischen Katholizismus in Einklang zu bringen, dann war er ein Philosoph. War das nicht möglich, dann war er ein Ketzer.

Man begreift, wie unmittelbar die Literatur von diesem Standpunkt abhängig ist. Wer keine Zeile ohne Rücksicht auf ein bestimmtes Dogma zu schreiben vermag, der ist ein literarischer Diener der Kirche, aber kein Künstler, kein Schriftsteller. Indem Luther der Literatur die Freiheit gab — ohne es zu wollen: er selbst dachte an keine anderen als die religiösen Ziele —, legte er den Grund zu jeder neuzeitlichen Literatur und Literaturgeschichte.

Ein zweites, was sich aus der Reformation für die Literatur ergab, war die Belebung der religiösen Betrachtungsweise selbst. Das, worüber man bisher nur in gelehrtem Latein zu disputieren oder verstohlen zu flüstern wagte, trat nun ans helle Tageslicht, und jeder durfte sagen, wie er darüber dachte. Nicht mit einem Male erfolgte dieser Umschwung und nicht überall zu gleicher Zeit. Es wäre gefährlich gewesen, noch Luther gegenüber, die rationalistische Vernunftsreligion der Aufklärung vertreten zu wollen, und der Genfer Reformator Calvin zögerte nicht, den andersgläubigen Servetus, ganz im Stil der Christenverfolgungen der römischen Kaiser oder der spanischen Inquisition in den Niederlanden, auf dem Scheiterhaufen verbrennen zu lassen. Aber der Anstoß zur Befreiung war gegeben. Hinter der breiten Stirn des derben Bergmannssohnes aus Eisleben, der das rechte Wort für die breiten Massen des Volkes fand, regte sich ungestüm eine neue Volkskraft, die das kirchlich-katholische Beichtkind schließlich umschuf zur freien, modernen Persönlichkeit. Auf dieser neu gewonnenen Grundlage erhoben sich die klassischen deutschen Gestalten, selbst wenn sie wie Iphigenie griechischen oder wie Nathan jüdischen Namen trugen, erstand das religiöse Problem seit Goethes Tode in unzähligen Formen und fast bei jedem deutschen Dichter und Denker, ohne daß irgendeiner von ihnen sich notwendig dessen bewußt sein müßte, daß die Grundlage auch seines kleinsten religiösen, aber kirchenfeindlichen Gedichtes die Reformation gewesen ist. Denken wir dann noch an protestantische Prosa wie die der David Strauß und Harnack und an das Kirchenlied, so haben wir ungefähr das beisammen, was die Reformation an religiöser Literatur den Deutschen beschert hat.

Das dritte, was die Reformation zu den Grundlagen unserer modernen Literatur beitrug, ist die deutsche Schriftsprache. Luther selbst hat gar nicht daran gedacht, eine solche zu schaffen. Aber er wollte, daß seine Bibelübersetzung von allen verstanden würde. Noch um 1500 wurden fast alle Bücher in der Mundart der Landschaft gedruckt, in der sie erschienen. Man mache sich klar, was das heißt. Es wäre genau so, als wenn wir holländische Schriften lesen müßten. Nicht besser verstand der Oberbayer den Märker, der Schwabe den Friesen. Indem Luther die allen bekannte Amtssprache der kaiserlichen Kanzlei, deren sich auch die kursächsische Kanzlei bediente, mit dem frischen Leben seiner eigenen herzhaften Redeweise erfüllte, die er im Umgang mit dem niederen Volke immer wieder erprobt hatte, gab er der neuen deutschen Literatur im wahrsten Sinne eine Grundlage. Noch heute wird es nicht allen leicht, selbst den prächtigen Dialekt Fritz Reuters zu lesen. Daß dieser aber überhaupt auffällt und als Seltenheit seine Würze hat, daß er etwas ganz anderes bietet als die Schriftsprache — das ist ebenfalls Luthers sprachlicher Schöpfung zu danken. Nur dadurch konnte der Dialekt zu literarischen Ehren kommen, daß er nicht das Alltägliche war. So ergab sich auch diese Wirkung der Reformation voll erst in der Zeit nach Goethes Tode.

Schließlich wandern unsere Gedanken noch mit Goethe nach Sesenheim, in das evangelische Pfarrhaus, das in der deutschen Literatur besonders des letzten Jahrhunderts eine so große Rolle spielt. Wie hätte der soeben erwähnte Fritz Reuter in seiner „Stromtid" ohne die friedlichen Pastorsleute auskommen wollen, die alten wie die jungen, deren ländliches Heim wie einst in Voß' „Luise" den festen Mittelpunkt der

Handlung bildet? Aber blond, so recht ein deutsches Gretchen, muß es schon sein, das deutsche Pfarrtöchterlein, wenn wir die Reformation als eine der Grundlagen der Literatur nach Goethes Tode bis zu Ende anerkennen sollen.

8. Renaissance und Humanismus.

Ganz unfranzösisch oder unlateinisch ist keines der geschichtlichen deutschen Jahrhunderte gewesen und sicherlich nicht das nach Goethes Tode, in dem das humanistische Gymnasium die Grundlage jeder höheren Bildung wurde.

Im Zusammenhange der Weltliteratur wurde auch der griechisch-römischen Einflüsse und bei dem Thema des Römertums auch der romanischen gedacht. Aber die Antike beansprucht wirklich ihr besonderes Kapitel, nicht nur in einer Literaturgeschichte. Der Sextaner, der mit gräßlichen Vokabeln zu seiner Mutter läuft, der Besucher des Museums, der Weltreisende, der Künstler, jeder Schriftsteller, ja im weiteren Sinne jeder Mensch, der ein Lehn- oder Fremdwort gebraucht, wandelt im dunklen Schatten der Renaissance und des Humanismus.

Nicht Homer, nicht Cicero und Horaz haben das verschuldet, sondern zuerst altitalienische Dichter wie Dante und Petrarca mit ihrem weltverlorenen Studium der Antike, und demnächst die Türken, die durch die Eroberung Konstantinopels im Jahre 1453 die griechische Gelehrsamkeit nach Italien scheuchten.

Deutschland, in der Bewunderung und Nachahmung des Auslands von jeher groß, ließ nicht auf sich warten: staunend sah es, wie da ein altes Neues aufstand, sah es die Wiedergeburt (renaissance) des klassischen Altertums und dessen neu erweckte Ideale von dem Menschen (homo) schlechthin, der nicht kirchlich, nicht heidnisch, der nur menschlich (humanus) sein wollte; und gewohnt, alle Ideen mit gründlicher Gelehrsamkeit anzufassen, schuf es eine neue Philologie, die sich von der üblichen Scholastik abwandte und die Antike umfaßte: den deutschen Humanismus, der noch heute — in der beschränkten Tröpfe Hand verzweifelt und zur Verzweiflung bringend — die bevorzugte deutsche Schule beherrscht.

Gewollt haben sie das nicht, weder der feinsinnige Spötter Erasmus von Rotterdam noch der ehrliche Johannes Reuchlin. Ihre Ziele und Wege lagen ganz wo anders, und den kernbraven Ritter Ulrich von Hutten gar des Gedankens bezichtigen, er habe humanistische Studien nach fünfhundert Jahren vorbereiten wollen, hieße seinen Charakter herabsetzen und an seinem gesunden Menschenverstande zweifeln. Aber so ist es geworden, durch sie und trotz ihres Geistes. Mit welcher Freude erquicken wir uns noch heute an einem wirklichen humanistischen Werk, den sogenannten Dunkelmännerbriefen (Epistolae obscurorum virorum), in denen das schlaue Pfäfflein der vorhumanistischen Zeit in seiner ganzen Beschränktheit und Dumpfigkeit, seiner sprachlichen Ahnungslosigkeit, seiner Genußsucht und Liederlichkeit an den Pranger gestellt wurde, und das in der Form eines eigenen lateinischen Kauderwelsch. Diese Briefe wurden von der damaligen Geistlichkeit für echt gehalten — besser konnte sie ihres eigenen Daseins Möglichkeiten nicht charakterisieren. Sie schlugen eine schneidige Klinge, unsere

Humanisten, besonders Hutten, dem Conrad Ferdinand Meyer ein so schönes Denkmal gesetzt hat — und was ist daraus geworden?

Deutschland wurde dort, wo es noch nicht lateinisch war oder es nicht mehr werden konnte, weil soviel antike Bildung nicht mehr aufzutreiben war, französisch; denn die Renaissance — auch das Wort ist ja in Frankreich zur Welt gekommen — hetzte die ganz äußerlich an den Regeln der Antike herangebildeten französischen Dichter und Theoretiker des Sonnenkönigtums auf das arme ausgesogene, durch den Dreißigjährigen Krieg fast zertrümmerte Land jenseits des Rheins, in dem sich nun für Jahrhunderte eine antik-französische Gelehrtenpoesie lieblich auftat. Man lese die kümmerlichen deutschen Dichter von Hans Sachs bis Klopstock, man studiere des beflissenen Opitz Buch von der deutschen — was gleichbedeutend ist mit undeutschen — Poeterei oder des angesehenen Leipziger Universitätsprofessors Gottsched „Kritische Dichtkunst", wenn man wissen will, was für eine Art von Poesie Renaissance und Humanismus in Deutschland auf dem Gewissen haben.

Wie schwer ist es Klopstock, Lessing, Herder, Goethe geworden, diesen Dunst, in dem auch das alte Volksschauspiel der gesamten Weltliteratur, der von Hermann Reich wiederentdeckte Mimus, wie in einer Versenkung verschwunden war, zu durchdringen, zu zerteilen, durch helle Sonne zu zerstören! Denn die klassischen Studien unserer großen Dichter und ihr Blick für die Schönheiten des Altertums haben mit dem gespreizten Humanismus des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts, der sich in Schule und Universität mit Gelehrtendünkel so häufig breit macht, wenig zu tun. Stofflich freilich blieben auch sie mit den zerfallenen Überresten der Antike beladen, und die Ideale eines Odysseus oder Achilleus, die so weit von Menschheitshöhen und Germanensinn abweichen, hefteten sich den Erinnyen gleich an ihre Fersen. Ordentliche Mühe hat es gekostet, die „Iphigenie" des Euripides als ein Geschöpf verstaubter Ethik und Ästhetik durch das Werk eines deutschen Genies nachzuweisen. Gehen wir aber heute gar unsere Lesebücher durch und verfolgen wir da die sinnlosen Mordtaten der Tantaliden, die Greuel im Hause des Ödipus, das traute Familienleben der Götter im Olymp, die an Charakterstärke und Selbstlosigkeit leicht von jedem Kannibalen übertroffen werden, dann erkennen wir so recht das Erbe, das gutgläubige Beschränktheit und professoraler Wille zum Leben aus den Überlieferungen der Renaissance und des Humanismus für das neunzehnte Jahrhundert zurechtgemacht hat. Ohne Betrug vermag selbst das Heldentum des Achilleus vor Hektor nicht zu bestehen, und betrügen ist den Göttern etwas Selbstverständliches.

Es bedarf keines besonderen Hinweises, daß wir auch sonst den Spuren dieser Bewegung literarisch auf Schritt und Tritt begegnen. Große Geister haben die antiken Formen in ihrem Kreise wieder lebendig gemacht: Klopstock und Geibel Horaz, Goethe und Hofmannsthal die griechische Tragödie, Goethe und Voß den Homer, Schopenhauer den Platon, Winckelmann und Lessing die griechische Kunsttheorie, Archäologie und Plastik. Nur in dem schlauen Advokaten Cicero hat doch so recht keiner seine eigene Größe erkennen wollen. Wären die dunklen Schatten der fast ausschließlich humanistischen Bildung nicht, die unsere Dichter im neunzehnten Jahrhundert veran-

faßte, wenigstens ein poetisches Werk mit antikem Titel zu schreiben, so könnten wir uns an dem vielfach unnachahmlichen Geist und der ruhig lässigen Anmut der antiken Kunstwerke ungeachtet ihres so oft rohen und barbarischen Untergrundes ebenso still erfreuen, wie wir die Werke der bildenden Kunst bewundern, die uns die Renaissance geschenkt oder erschlossen hat.

Denn das klassische Altertum, wie es Winckelmann, Lessing und Goethe sahen, ist wert, nicht vergessen zu werden. Aber nicht dieses, sondern das der gelehrten Kleinarbeit, das die Aufnahme von Schönheitswerten nur stört, nie erleichtert — es sei denn nach jahrelangen Spezialstudien — und das von unbedeutenden Köpfen mißverstandene ist eine der Grundlagen auch der Literatur seit Goethes Tode geworden. Und wenn Grillparzer wirklich die „Sappho" und „Das goldene Vließ" so wohl gelungen sind, so haben wir doppelten Grund ihn und andere deutsche Dichter zu bewundern, die jene uns meist abstoßende Grundlage der Renaissance und des Humanismus durch eine andere deutsche Wiedergeburt und Menschlichkeit zu ersetzen vermochten.

9. Klopstock.

Mit Klopstock betreten wir ein literarisches Gebiet, das in ganz anderem Sinne eine Grundlage der Literatur seit Goethes Tode war als alles, wovon bisher gesprochen wurde, denn von hier aus gelangen wir unmittelbar, in rein zeitlicher Aufeinanderfolge zur modernen Dichtung. Zwischen Klopstock, Lessing, Goethe, Schiller, der Romantik und dem jungen Deutschland liegt keine trennende Kluft mehr: wir befinden uns auf dem Boden einer durch Sprache und Erleben gegebenen gemeinsamen Anschauungswelt. Streng genommen ist diese nicht mehr Grundlage, sondern der erste Teil der Entwicklung. So also will sie auch behandelt werden, als selbständiger erster Abschnitt eines Ganzen, der mit dem heutigen Tage endet.

Das mußte zum Verständnis vorausgeschickt werden, ehe wir feststellen, daß Friedrich Gottlieb Klopstock am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg als Sohn eines Kommissionsrats geboren wurde und am 14. März 1803 im Alter von 79 Jahren starb; denn sein Leben ist wie seine Poesie uns so ganz verständlich und vertraut.

Er war der erste unter den deutschen Dichtern, der seine Gefühle und Empfindungen für wert hielt, ohne technische Zutaten in die eigene Dichtung überzugehen. Seine Liebe, seine Freundschaft, sein Patriotismus, seine Frömmigkeit, seine Begeisterung für die Natur — das alles wurde zu Versen, die nur Gefühlsgesetzen gehorchten. Wir halten das heute für selbstverständlich. Klopstock aber hat es erfunden — wenn man Natürliches wie die elektrische Kraft erfinden kann: es war da, Klopstock erfaßte es seherisch und wurde so zum Propheten einer neueren Zeit, die noch heute währt und der literarischen Kritik den Maßstab in die Hand gedrückt hat. Daher sind Klopstocks poetische Gefühle es wert, im Hinblick auf die Literatur seit Goethes Tode im einzelnen betrachtet zu werden.

Seine Liebe war früher da als ihr wirklicher Gegenstand. Das Mädchen, das er dereinst lieben würde, nannte er in seinen Träumen Fanny. 1748 wurde seine

Fanny seine Cousine Sophie Schmidt in Langensalza, die ihn jedoch nicht wiederliebte. Er besang sie in schwärmerischen Oden, schrieb ihr verzückte Briefe und verehrte sie als seine Muse, so daß sogar der alte Bodmer sie brieflich anflehte, den Messiasdichter doch zu erhören — vergeblich. Fanny aber wurde nun im achtzehnten Jahrhundert der Name für jede höhere Liebe, bis sie von Goethes Lotte im „Werther“ abgelöst wurde.

Das neunzehnte Jahrhundert steht hierzu in doppelter Beziehung. Klopstocks Fanny ist der erste Gegenstand einer deutschen Dichterliebe, der die Öffentlichkeit interessiert, nach dem sie forscht, von dem sie mehr wissen möchte. Gerade das Liebesleben der Dichter zu kennen, ist uns heute Wunsch, ja Gewohnheit geworden. Aber bei Klopstock machen wir halt. Die vor ihm lebten, schalteten ihr Gefühl auch in der Liebe für ihre Poesie fast gänzlich aus. Hier aber sehen wir zum erstenmal zwei Menschen von Fleisch und Blut vor uns, zwischen denen es ein poetisches Leben, ein Hin und Her in Versen, einen phantasievollen Liebeskampf gibt. Womit Klopstock begann, das ist der Literatur nach ihm, zumal seit Goethe, zur unbedingten Grundlage geworden, von der sich Ausnahmen wie Platen ungünstig abheben.

Das ist das eine. Das andere ist der Gegensatz dieses Fanny-Kultus zum neunzehnten Jahrhundert. Wir haben das Zeitalter der Sentimentalität, die durch den Pietismus und die Tugendromane des Engländers Richardson gesteigert wurde, im harten Kampf um das Brot, im Brausen der Maschinen und Schrillen der Dampfpfeifen überwunden. Ein Mensch sei, wie er wolle, nur sentimental sei er nicht, ist die Forderung des modernen Menschen. Es fällt ihm auf die Nerven, er hat dazu keine Zeit. So wird ihm auch die Lektüre der Fanny-Oden auf die Dauer unerträglich, und er vermag sie mit Ruhe vielleicht nur noch am offenen Fenster oder geduckt unter dem strengen Blick des Lehrers in der Schule zu lesen. Wie kann man, möchte er emporfahren, sich in seiner Liebesraserei auf die Zeit freuen, wenn das „Gebein zu Staub ist eingesunken!“ Das scheint nun gewiß für die Literatur nach Goethes Tode keine Grundlage zu sein und ist es doch gerade durch den Gegensatz geworden. Fanny, die ein halbes Jahrhundert entzückte, hat ein ganzes abgeschreckt, sich auf ähnliche Phantasien poetisch wieder einzulassen, und wir müssen schon weit in die Weltliteratur hineinwandern, etwa zu Dantes Beatrice, Petrarcas Laura und Lamartines Julie, um soviel erotischen Mondschein wiederzufinden. So ist also Klopstocks Fanny wirklich in doppeltem Sinne eine Erzieherin der deutschen Literatur geworden.

Klopstocks Cidli, seine Meta Moller, die er heiratete und schon nach wenigen Jahren glücklicher Ehe durch den Tod verlor, hat ebensowenig wie seine zweite Gattin, Metas Nichte Elisabeth von Winthem, große Bedeutung gewonnen, obwohl sie beide viel poetischer gestimmt waren als die prosaische Sophie Schmidt. Gerechtigkeit kennt die Literaturgeschichte in der Liebe nicht.

Wie mit der Liebe, so war es bei Klopstock mit der Freundschaft: auch diese unterlag der allgemeinen Empfindsamkeit. Männer schluchzten, wenn sie einander wiedersahen, und vergossen Zähren der Wehmut oder zitterten „über und über“, wie

man damals sagte, wenn sie Clarissa in Richardsons Roman oder Lessings Sara auf der Bühne sterben sahen. Tränenleere Augen bei der Aufführung von Tragödien gehörten nur zu ungebildeten Köpfen. Das haben wir längst zu unserem Glück überwunden, es wäre uns sonst noch schlechter ergangen, als es uns ohnehin schon ergangen ist. Aber ein anderes haben wir dafür aus dem Freundschaftskultus von Klopstocks Oden uns erhalten: die Beziehung auf die Wirklichkeit wie bei der Liebe. Galt vor Klopstock nur der Name einer Fürstin der Antike oder einer Schäferin im Stil von Theokrits Idyllen und Tassos „Aminta" für würdig, in der Poesie aufzutreten, so nannte nun der Dichter nicht nur seine Meta, sondern schon vorher viel öfter seine lieben Freunde Ebert, Giseke, Cramer, Schmidt, Gärtner, Gellert, Hagedorn und die andern alle bei ihrem Namen. Höchst selten nur kommt es in der Zeit nach Goethes Tode vor, daß ein Dichter einen Freund nicht bei seinem Namen nennt. Dank Klopstock ist Ausnahme geworden, was vor ihm Regel war.

Größer ist das persönliche Verdienst Klopstocks bei der Betonung der Vaterlandsliebe. Es war kein Kunststück mehr, patriotische Lieder zu schreiben, seitdem Theodor Körner 1813 bei Wöbbelin gefallen und am 18. Januar 1871 in Versailles das deutsche Kaiserreich neugegründet ist. Aber um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts war das ein Kunststück, als es noch keine deutsche Nation, ja nicht einmal deutsche Völker, sondern nur absolute Fürsten und ergebene Untertanen gab. Da war es etwas unbeschreiblich Einziges, nicht nur wie Goethe „fritzisch" gesinnt zu sein, sondern das deutsche Vaterland zu besingen und hoch über die andern Länder zu stellen. Die deutsche Sprache, die deutsche Muse, das deutsche Mädchen, der deutsche Jüngling, der deutsche Wald — besonders Hermann mit seiner Thusnelda, Heinrich der Vogler und Friedrich der Große — sie werden von Klopstock in begeisterten Versen gepriesen und können nicht mehr vergessen werden, solange von deutschen Lippen und deutschen Armen „Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt" gestellt wird.

Noch von zwei poetischen Empfindungen Klopstocks müssen wir sprechen, aber sie sind im Grunde nur eines: Gott und die Natur. Soweit Gott als Messias in dem gleichnamigen „Epos" Klopstocks und in den religiösen Oden gepriesen wird, würden wir ja auf die Grundlage der Literatur zurückkommen, die wir im Christentum gefunden haben. Hier handelt es sich um etwas ganz anderes: das innige Gottesgefühl, das eins ist mit dem innigen Naturgefühl und noch heute unsere Lyrik beseelt. Zuerst aber geschah das in Klopstocks Dichtung. Das klassische Beispiel dafür ist seine „Frühlingsfeier", das Schönste, was vor Goethes Lyrik in deutscher Sprache geschrieben wurde. Der Gott, der dort im Frühlingsgewitter die Menschheit beugt und die Menschheit segnet, das ist ein Gott, dessen Worten auch der Nichtchrist und Religionsspötter lauscht, denn dieses Gottes Wesen ist einfach schön, ist Natur. Seit Klopstock ist die Natur in der Poesie nicht mehr zur Ruhe gekommen, nachdem sie solange nur in gekünstelten oder gelehrten Versen kümmerlichen Ausdruck gefunden hatte. Gewiß, in dieser Beziehung ruhte das neunzehnte Jahrhundert vor allem auf den Schultern Goethes. Aber Goethes Grundlage war Klopstock, dessen „Frühlingsfeier" Lotte dem „Werther" in die Erinnerung ruft, als sie bei dem Ball in Volperts-

hausen nach dem Gewitter an das Fenster treten. Und heute: was würden wir wohl von einem Lyriker denken, dessen Gefühl sich dauernd der Natur verschlossen hätte!

Aber nicht nur in rein literarischem Sinne hat uns Klopstock zur Natur zurückgeführt. Er hat den Ausflug, die Bootfahrt, den Eislauf volkstümlich gemacht. Anstatt hinter dem Pult zu sitzen und gedankenvoll zur Decke emporzustarren, um so Verse in die inzwischen vertrocknete Feder zu locken, fuhr er mit jungen Mädchen sträflicherweise — so urteilte der alte Bodmer über den Dichter eines „Messias" — auf dem Züricher See umher und fand dort, daß die Unsterblichkeit ein großer Gedanke sei und des Ruhmes lockender Silberton wie der Schlag der Ruder in das stille Wasser reizvoll in das schlagende Herz klinge. Das war ganz sicher etwas für jene Zeit Unerhörtes. Verlangte doch noch der Leipziger Professor Gottsched als Voraussetzung eigener Dichtungsversuche zunächst Vernunft und Fleiß sowie sorgfältige Beobachtung aller Regeln. Klopstock ist der erste, der die Poesie aus der Enge der Studierstube hinausgejauchzt, der den Dichter in die Natur geleitet hat, von der er sich seitdem nicht wieder entfernt hat, ohne dem Gelächter zu verfallen.

Mit der Revolution des Gefühls verband sich naturgemäß eine solche der äußeren poetischen Form. Auch Klopstock verwendet noch den Hexameter und die Versmaße der Horazischen Oden, wenngleich sie in seiner lebensfrischen Neubeseelung kaum wiederzuerkennen sind. Daneben aber verwendet er zum erstenmal den freien Rhythmus, der von metrischen Gesetzen gar nichts weiß und später von Goethe zum Siege geführt wird. Das war für jene Zeit eine Offenbarung und hat der unseren die Bahn vorgezeichnet. Ob heute der freie Rhythmus nicht stärker gebraucht wird als Reime oder bestimmte Versmaße, ist mindestens zweifelhaft und kann von keiner Statistik beantwortet werden. Der freie Rhythmus ist seit den achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts der Liebling der deutschen Literatur geworden. Welche Freiheit der Bewegung, welche Selbstverständlichkeit des Ausdrucks! Klopstock hat sie gefunden.

Darum sollen wir ihm nicht seine Empfindsamkeit, nicht seine biblischen Dramen und seine germanischen Bardiete — so von ihm genannt nach dem mißverstandenen Ausdruck in des Tacitus „Germania" —, nicht Sonderbarkeiten in seiner doch verdienstlichen „Gelehrtenrepublik" und nicht die Schwierigkeit vorhalten, die manche Ode dem Leser bietet. Das Feuer der Jugend durchglühte zum erstenmal die deutsche Dichtung, als Klopstock kam und sang, und in dieser Glut hat sich ein deutsches Volk emporgeläutert.

10. Lessing.

Er zuerst hat unser Wesen fremder Fessel frei gemacht
Und zu Ehren vor Europas Augen unser Volk gebracht.
Drum, so lang' in uns Gefühl der Ehre, Mut der Freiheit wacht,
Als Befreiers, Ehrenwächters sei, o Lessing, dein gedacht.

So würdigt Friedrich Rückert Lessings nationale Bedeutung. Klopstock dachte und dichtete deutsch, aber er konnte uns nicht deutsch machen wie Lessing. Dazu ge-

hörte nicht ein Schwärmer, den die Begeisterung zu Höhen und Tiefen trug, sondern ein kühler Kopf und eine feste Hand — nehmt alles nur in allem: ein Mann.

Gotthold Ephraim Lessing wurde am 22. Januar 1729 als Sohn eines Pastors zu Kamenz in der Oberlausitz geboren. Nach vielbewegtem Literatenleben wurde er Dramaturg an dem neugegründeten Hamburger Nationaltheater, danach Bibliothekar zu Wolfenbüttel. Hier vermählte er sich mit der Hamburgerin Eva König, der Witwe eines Kaufmanns, die er jedoch nach fünfviertel Jahren durch den Tod verlor. Er selbst starb am 15. Februar 1781.

Lessings Leben ist nicht mit seiner Kunst, wohl aber mit seiner Prosa verknüpft, und diese ist die Meisterprosa ds deutschen Volkes geblieben, ist die Grundlage der unserigen geworden, nachdem Luther die Vorbedingungen dazu durch ein allgemein verständliches Neuhochdeutsch geschaffen hatte. Wir reden lessingisch, ohne es zu wissen, wenn wir gut deutsch reden. Kein Wort zuviel, jedes an seiner richtigen Stelle, jedes vorhanden nur um ein Wahres, ein Wirkliches auszudrücken: das ist im Grunde alles und klingt so einfach. Aber es ist das Schwerste, denn es erfordert nicht nur einen kristallklaren Geist, sondern auch einen kristallklaren Charakter. An Lessings Prosaschriften hat sich der deutsche Gedanke in Wissenschaft, Religion, Philosophie, Politik und Leben großgezogen.

Diese Prosa wurde ja schon von Lessing auf so vielen Gebieten angewandt, auch auf solchen, an die man hierbei zunächst nicht denkt. Wir lesen z. B. täglich unsere Zeitung, ohne von ihr gerade Meisterprosa zu erwarten. Daß sie indessen ein Deutsch bringt, dessen der Leser sich nicht zu schämen braucht, verdankt sie dem Journalisten Lessing, der durch seine Arbeit an der „Vossischen Zeitung" der Berliner Presse und Kritik die Führung im ganzen deutschen Sprachgebiet verschaffte.

Typischer Journalist ist Lessing nicht gewesen, so sehr er diesen Beruf veredelt hat. Er war reiner Geist, nichts weiter. Wenn er schon einen Stand vertreten soll, dann ist es der des freien Schriftstellers, den er begründet hat. Seine Schriften erschienen bald in der Zeitung, bald in der Zeitschrift, bald in Buchform in diesem oder jenem Verlage. Und das ist ja das Leben, das heute Tausende in den Großstädten führen, nur oft ohne den inneren Beruf, der Lessing dazu drängte, und ohne den wahren Erfolg, jenen nämlich, der den Inhalt eines Papierkorbes um mehr als einen Tag und eine Nacht überlebt.

So allein war es freilich möglich, daß Lessings Arbeit auf so vielen Gebieten grundlegend für das neunzehnte Jahrhundert geworden ist: im Drama und Theater, in der Ästhetik, im Lakonismus und in der Weltanschauung.

Das Drama, von Klopstock und Wieland nur flüchtig berührt, lag ganz darnieder, bevor Lessing seine Meisterdramen schrieb. Seine eigenen Jugendlustspiele zeigen, wohin sonst der Weg gegangen wäre. Das war alles hohles französisches Wesen, der Überrest der alten europäischen Komödie, die von Menander zu Terenz und von da zu Molière kam. Die typischen Figuren wurden immer durch dieselben Namen angedeutet. Eine Komödie ohne eine Lisette, eine Tragödie ohne antike Bestandteile war unmöglich. Aber schon in der „Miß Sara Sampson" tat Lessing einen Schritt dar=

über hinaus, indem er den alten Grundsatz umstieß, daß sich in der Komödie der Bürger zwar auslachen lassen dürfe, daß aber für die Tragödie Heroen und Fürsten als Helden erforderlich seien. Die bürgerliche Sara wußte nun aber so heldenhaft und tragisch zu sterben wie die berühmteste Prinzessin. Damit war dem Bürgertum Einlaß vergönnt auch in das größte Heiligtum der Kunst, war das bürgerliche Trauerspiel geschaffen, mit dem die deutsche Literatur seit Goethes Tode unmittelbar an Lessing anknüpft; denn Goethe und Schiller bevorzugten immerhin für ihre Stücke ebenfalls Personen, die durch Geschichte und Sage über den Durchschnitt bereits hinausgehoben waren. Auf sie gehen wir daher nicht zurück, wenn wir Hebbel, Ibsen und die Dramatiker des Naturalismus lesen oder sehen, sondern auf Lessing, der künstlerisch wie kulturell durch seine „Sara" in modernem Sinne als Vorkämpfer vorangeschritten ist.

Dieses Werk hat er dann durch seine „Emilia Galotti" vollendet. Die Umschaffung des Heroischen ins rein Menschliche ist hier besonders deutlich, denn der Stoff war der römische der Virginia, den schon viele andere in Verbindung mit der auf Virginias Tötung folgenden Erhebung des Volkes gegen ihre Unterdrücker dargestellt und auf die Bühne gebracht hatten. Alles Politische fällt bei Lessing fort: Emilia ist lediglich die heißblütige, aber edle Tochter eines nicht minder heißblütigen und edlen Vaters, der sie tötet, um sie vor Schande zu retten. Erst die Tragödie „Emilia Galotti" verhalf dem bürgerlichen Trauerspiel zum Siege, denn hier vermied der durch seine eigene Dramaturgie geschulte Dichter die langatmigen Deklamationen, die er in die „Sara" aus der englischen Tugendpoesie herübergenommen hatte. Ohne die „Sara" und „Emilia" aber keine „Maria Magdalena", keine „Weber" und „Rose Bernd".

Etwas ganz Ähnliches vollzog sich auf dem Gebiet des Lustspiels, zu dessen Erneuerung Lessing nur wenig später als zu der des Trauerspiels durch die „Miß Sara Sampson" kam. Hier überholte er dafür die Tragödie um einen dort noch nicht angewandten Gedanken: die lebendige, selbsterlebte Gegenwart in das Drama hineinzutragen. Auch Klopstock hatte das nur erst lyrisch versucht. „Minna von Barnhelm" ist das erste deutsche Lustspiel, das des Dichters eigene Zeit und eigenes Schauen zu lebendiger Vorstellung bringt und dadurch, wie wir sofort bemerken, eine der bedeutendsten Grundlagen der deutschen Literatur nach Goethes Tode geworden ist. Heute ist es eine Ausnahme, wenn ein neues Theaterstück einmal uns zurückführt in andere Zeiten und zu andern Völkern. Damals war dieses allein das Gegebene. Und wiederum leitet in diesem Falle der Weg uns zu Lessing direkt zurück, ohne jede andere Vermittlung, selbst diejenige Goethes und Schillers.

Aber „Minna von Barnhelm" bedeutet für das neunzehnte Jahrhundert noch mehr: es ist das erste deutsche Nationalstück. Der deutsche Charakter eines Tellheim und einer Minna, die nur den einen Fehler haben, allzu edelsinnig und gutherzig zu sein, erhebt sich hoch über die französische Windbeutelei eines Riccaut de la Marlinière. Dieser Glücksritter wird von dem liebenswürdigen sächsischen Edelfräulein mit aller liebenswürdigen Festigkeit zurechtgewiesen, als er in Berlin mit ihr französisch reden will: „In Frankreich würde ich es zu sprechen suchen, aber warum hier?" Selbst der grobe Just, von dem ehrlichen Wachtmeister Werner und seiner Franziska zu schwei-

gen, würde mit diesem Repräsentanten der „**grande nation**" sich hüten, ein Stück Brot gemeinsam zu essen, da er nicht das Talent hat wie jener, das ungeschickte, plumpe Wort der deutschen Sprache „betrügen" zu übersetzen mit „**corriger la fortune**". Inzwischen sind ja die patriotischen Dramen wie Pilze aus der Erde geschossen, und Soldatenstücke gab es schon im achtzehnten Jahrhundert nach der „Minna" genug. Der Führer aber ist Lessing gewesen, ohne daß ihn eine Völkerschlacht bei Leipzig oder ein Sedan zu solcher Tat hätten begeistern können.

Schließlich aber hat die „Minna von Barnhelm" das deutsche Lustspiel auch in rein künstlerischer Beziehung geschaffen. Lessing verband, hier besonders durch Diderot angeregt, die Rührung mit dem Humor, wie besonders die Episoden mit der Dame in Trauer und mit Justs Pudel deutlich machen, und leitete die Komik lediglich aus den Charakteren ab, nicht etwa aus drolligen Situationen im Stil der Zeichnungen Wilhelm Buschs oder der modernsten Possendichter, deren pfiffig für die große Menge berechnete Geistesübungen in Weltstädten täglich über alle möglichen Bretter gehen. Komische Situationen ergeben sich in der „Minna von Barnhelm" dadurch, daß Tellheim und Minna die Begriffe Ehre und Liebe überspannen. Das grobe Gelächter des plebejischen Geistes hat auf Lessings Bühne keine Stätte gefunden.

So bildet denn noch heute Lessings „Minna" den Maßstab für jede Beurteilung neuer deutscher Lustspiele. Dieses dramatische Meisterstück ist niemals übertroffen worden, und die Feinheit seines Dialoges kann vielleicht überhaupt innerhalb seines Gedankenkreises nicht überboten werden.

Nicht in demselben Grade gelten noch heute die Regeln der dramatischen Theorie, die Lessing in der „Hamburgischen Dramaturgie" im Anschluß an Aristoteles aufgestellt hat, und sie haben auch die Literatur des letzten Jahrhunderts nur gedanklich, nicht künstlerisch befruchtet. Wir sind aus der Antike herausgewachsen, wie schon Herder auf dramatischem Gebiet nachwies, und lassen uns nicht Vorschriften von Theoretikern machen, deren Urteil auf ganz andern Grundlagen ruhte. Mit dem moralischen Endzweck der Kunst, der berühmten „Reinigung" mittels Furcht und Mitleid und den noch so lose gefaßten dramatischen Einheiten der Handlung, der Zeit und des Ortes, ohne die das griechische Volkstheater unter freiem Himmel mit seinen Fürsten und seinem fürstlichen Gefolge allerdings nicht auskommen konnte — mit allen diesen bis zum Überdruß durchgesprochenen Dingen hat die moderne Charaktertragödie wohl für immer gebrochen. Das aber schafft die Tatsache nicht aus der Welt, daß Lessing zuerst in deutscher Sprache solche Probleme erörtert hat und so der Begründer der deutschen Ästhetik geworden ist. Seine „Dramaturgie" ist überreich an Wahrheiten, die neben den genannten Schlußfolgerungen im einzelnen zurücktreten, daher wenig bekannt und doch ebenso unerschütterlich wie ergreifend sind.

Die deutsche Ästhetik ist von Lessing nicht nur auf dramatischem Gebiet begründet worden. Sein „Laokoon"-Torso und die sich aus diesem ergebenden Arbeiten haben in glänzender Form zwei ganz verschiedene Künste voneinander getrennt: die bildende Kunst von der redenden, indem sie nachwiesen, daß Malerei und Poesie verschiedenen Gesetzen zu folgen hätten, die sich wiederum auf die Verschiedenheit der Grund-

begriffe Raum und Zeit zurückführen lassen. Auch hier ist nicht alles so, wie Lessing es darstellt. Er selbst wäre heute der letzte, das zu behaupten und die Forschungsergebnisse von eineinhalb Jahrhunderten zu verkennen. Aber die Art, wie er den Gedanken faßt, die Methode, wie er ihn durchführt, haben dem „Laokoon", dem Meisterstück deutscher Ästhetik, einen gewaltigen Einfluß auf die bildende Kunst sowohl wie auf die Literatur über Kunst schlechthin auch nach Goethes Tode gesichert, und noch heute vergeht schwerlich ein Jahr, ohne einen neuen Beitrag zu Lessings vielgeschmähtem „Laokoon" zu bringen. Er selbst ging dabei aus von Winckelmann, dessen Ideen wir deshalb auf dieser Seite der Lessing-Betrachtung in die Besprechung der literarischen Grundlagen einbeziehen müssen; und Winckelmanns schöne Formulierung des antiken Kunstgesetzes, die Feststellung jener „edlen Einfalt und stillen Größe", hat vielen, die im übrigen sich kritisch von der Antike ab- und den Zukunftsfragen zuwandten, auch im neunzehnten Jahrhundert noch, im Museum wie in der Literatur, die Freude am Altertum erhalten.

Außer der Prosa, dem Drama, der Bühne, der Ästhetik wurde vorhin Lessings Lakonismus als eine der Grundlagen der Literatur nach Goethes Tode genannt. Dazu gehört also keinenfalls die „Miß Sara Sampson". Es ist eine Kunst, lakonisch zu sein. Lessing hat sie bewußt geübt in seinem Spartanerdrama „Philotas", in seinen Sinngedichten und Fabeln; natürlich auch in seiner Prosa. Das glänzendste Beispiel für die Kürze, Knappheit und Schlagkraft seiner Sätze bieten jedoch die Dialoge seiner Meisterdramen von der „Minna" bis zum „Nathan". Lessing hat sich richtig in die Schule genommen, wie der Fortschritt von der „Sara" zum „Philotas", von den gereimten zu den späteren Prosafabeln sowie seine Abhandlungen über das Epigramm und die Fabel zeigen, und diese Schule ist auch für das neunzehnte Jahrhundert nicht vergeblich gewesen. Die andern deutschen Klassiker waren zu reich an Phantasie, um hierin geradezu Vorbild zu werden. Lessing, der Nüchterne, Klare, Ruhige, dem titanische Aufwallungen fern blieben, konnte allein hier neue Ziele stecken. Und wie sehr hat das Jahrhundert, in dem die Maschine den Lauf der Stunde verzehnfachte, die Kürze des Ausdrucks gebraucht, im Leben wie in der nachbildenden Literatur!

Das schönste Erbe Lessings ist die durch ihn geschaffene Weltanschauung, die er durch den Mund Nathans des Weisen verkündet hat. Sie beruht auf den Grundsätzen der Humanität und Toleranz. Edle Menschlichkeit und Duldung Andersdenkender lösten die unversöhnlichen Forderungen des glaubensstarren Mittelalters zur Unterwerfung der Seele ab. Vorgearbeitet hatten die rationalistischen Philosophen und die religiösen Aufklärer, die an die Spitze jeder Weltanschauung die Vernunft stellten. Die Entwicklung der Faust-Idee ist dafür bezeichnend. In den alten Volks- und Puppenspielen geht Faust, da er mit dem Teufel einen Bund geschlossen hat, elend zugrunde. Lessings „Faust", wenn er vollendet worden wäre, würde nicht der Hölle verfallen sein, denn Gott gab den Erkenntnistrieb dem Menschen nicht, um ihn auf ewig zu verderben.

Dann kam der Kampf mit Goeze, dem Hamburger Hauptpastor, der die Fragmente des Wolfenbüttler Ungenannten (Reimarus) angriff, weil sie Widersprüche in den Evangelien aufdeckten. Der Herausgeber war Lessing, folglich sollte dieser dafür

büßen. Der beschränkte Tropf, der ungestraft auf seiner Kanzel seine sündige Gemeinde an jedem Sonntag in die Gräßlichkeiten des Jüngsten Gerichts hinabdonnern durfte, kam diesmal an den Unrechten. Die „Anti-Goeze“ bereiteten seinem Treiben ein schmähliches Ende, insofern wenigstens, als sie die ganze Unduldsamkeit dieses blöden Kopfes, der kein Kopf war, aufdeckten.

Und dann kam der Nathan mit seiner Recha, kamen Saladin und Al Hafi, der Tempelherr und der Klosterbruder, um den Patriarchen Heraklius von Jerusalem, einen würdigen Vertreter Goezeschen Banausentums, an den Pranger zu stellen: „Tut nichts, der Jude wird verbrannt“: es ist das befreiende Motto für ein neues Jahrhundert geworden. Wir sind erst Menschen, ehe wir Christen, Mohammedaner oder Juden werden, und es sollte uns auch vollkommen genügen, Menschen zu heißen. Das ist die Weltanschauung freidenkender, duldender, großzügiger Humanität, die Luthers in seinen Folgerungen doch wieder orthodoxes Werk ergänzt und der Literatur bis zur Gegenwart den inneren Lebenskeim geschenkt hat. Wie würde es unsern Schriftstellern ergehen, wenn sie nicht nur die Zensur eines Bundestages, Oberkirchenrats oder Papstes, sondern auch noch die Predigten eines Goeze, die entsprechenden fürstlichen Erlasse des achtzehnten Jahrhunderts und besonders die völlige Ahnungslosigkeit und Stumpfheit der großen Menge zu fürchten hätten; wenn es nicht schon ein Publikum gäbe, das fähig ist zu verstehen und durch eine von Lessings Geist erzogene Presse einzugreifen.

Die Kraft, mit der das im neunzehnten Jahrhundert oft genug geschah, ist die Lessingscher Kritik, wie er sie in den Literaturbriefen an den Lieberkühn und Genossen, in dem „Vademecum“ an dem Horaz-Übersetzer Lange, in den Antiquarischen Briefen an dem Geheimrat Klotz übte. Kein Jahrhundert war so kritisch, wie es das nach Goethes Tode geworden ist, und Lessing verdankt es seine geistigen Waffen.

Darum, wo Lessing auch stehen mag: er blickt uns an wie manche Porträts an den Wänden unseres Zimmers, deren Augen wir in jedem Winkel begegnen; und ist auch unsere ganze deutsche Kultur nicht lessingisch, so doch mindestens etwas, was sich im zwanzigsten Jahrhundert in jedem hellen Geiste regt.

11. Die Philosophie der Neuzeit.

Reich an Gedankengut ist die Literatur, die in Deutschland das Jahrhundert bis zur Gegenwart erfüllt. Geistige Armut war freilich auf den besprochenen Grundlagen auch nicht mehr denkbar. Die letzten Fragen aber, die den Menschen beschäftigen, wenn er in stiller Stunde am Grabe geliebter Menschen steht oder an sich und der Welt verzweifelnd zum nächtlichen Sternenhimmel emporblickt, sind nur von der Religion oder der Philosophie zu beantworten. Jene wird vom Gefühl, diese vom Verstande gewählt.

An einem solchen entscheidenden Scheidewege stehen wir in diesem Augenblick der Betrachtung, vor Goethe, nach Klopstock, geleitet von dem Dichter und Denker Lessing, der im Jahre 1781 starb. In demselben Jahre, also fast ein Jahrzehnt vor

dem zweiten großen Lebensliede der Humanität, Goethes „Iphigenie", erschien Kants „Kritik der reinen Vernunft". Doch auch sie fiel nicht herab aus heiterem Blau: sie hatte ihre schwer menschliche Entwicklung in der Geistesgeschichte, in der es ohne Schmerzen und Irrtümer nicht abgeht.

Die Philosophie, einst die Königin der Wissenschaften, ist an dieser Entwicklung als einheitliche, geschlossene Wissenschaft zugrunde gegangen. Seit Kant gibt es eigentlich keine Philosophie mehr, wenn wir darunter die wissenschaftlich gegründete Fakultät verstehen, die uns die letzten Menschenrätsel lösen könnte. Eine Geschichte der Philosophie seit Kants Tode (1804) schreiben, heißt zugleich über alle andern Wissenschaften und dazu über Religion und Kunst handeln, ohne daß man dadurch dem Endziel auch nur um einen Schritt näher käme.

Vor Kant war das anders. Mit welcher unbefangenen Sicherheit erklärten die jonischen Philosophen, Jahrhunderte vor Christi Geburt, Elemente der Natur, sei es Feuer, Wasser oder Erde, für den Grundstoff alles Seienden, lauschten die Pythagoräer den Sphärengesängen, schauten die Eleaten das Eine in dem Vielen und Demokrit das Viele in dem Einen. Metaphysische Atome wollen sich uns heute, seidem wir ein Mikroskop besitzen, nicht mehr zeigen. In der enterbten Seele des modernen Menschen finden phantastische Unwahrscheinlichkeiten keinen Raum mehr. Das Nordland hat das Seinige dazu getan. Die Schöpfungsorgien des Südens sprengten alle Grenzen der Einbildungskraft, der Umkreis der Erscheinungsmöglichkeiten tat sich dem sinnenden Geiste schier unermeßlich auf, und in gigantischem Überwuchs erhob sich der Mensch, der bei den Sophisten geradezu zum Maß aller Dinge wurde.

Doch schon im Süden begann das metaphysische Bedürfnis sich auf seine höhere Bestimmung zu besinnen und sich in strenger Selbstzucht zu üben. Sokrates faßte das Problem sittlich, entdeckte im *δαιμόνιον* das Gewissen und erklärte die Tugend für lehrbar, und seinem Schüler Platon fiel etwas sehr Merkwürdiges in die Hand, woran sich die ganze Literatur nach Goethes Tode, eingeladen besonders von Schopenhauer, immer wieder erfrischt hat: der Idealismus.

Das ist bereits neue Philosophie, wenn wir es mit neuen Augen sehen. Platons Ideen sind noch recht antik. Urbilder waren sie der gegenwärtigen, wirklichen Dinge, im Gegensatz zu diesen unvergängliche, selbständige Wesenheiten, die man nur durch innere Anschauung erfassen kann. Das einzelne ist nichts, das Urbild, die Gattung alles. Die einzelne Rose verblüht, aber die Rose als Gattung, ausgestattet mit den Vollkommenheiten aller einzelnen Rosen, ist ewig, ist in derselben Weise Gott, wie der Sonnenstrahl Sonne ist. Wer diese ewige Rose schaut, der schaut die Idee, d. h. das Ideal aller einzelnen Rosen. Wer für Ideale lebt, der ist Idealist.

Platons Idealismus ist der unsere nicht mehr. Was er von Staat und Religion fabelt, ist alles andere als ideal. Aber sein Gedanke trug die Fähigkeit zur Selbsterneuerung in sich. Der Idealismus als Begriff war da, er bedurfte nur eines neuen Inhalts.

Diesen Inhalt konnten weder Aristoteles noch das philosophisch trübe Mittelalter, sondern nur die Ideen der Neuzeit geben.

Die Neuzeit! Das sind in Hinsicht auf die Literatur zunächst die Lumpen, aus denen man um das Jahr 1300 Papier zu verfertigen lernte. Das sind dann der Kompaß, mit dessen Hilfe die fremden Erdteile entdeckt, der irdische Gesichtskreis und damit auch die literarischen Gedanken erweitert wurden. Das ist die Buchdruckerkunst Johann Gutenbergs. Das ist die astronomische Feststellung des Kopernikus, daß die Erde sich um die Sonne drehe; das sind Reformation, Renaissance, Humanismus. Aber die neu aufblühenden Universitäten arbeiteten der Neuzeit entgegen. Die Entwicklung stockte. Erst das neunzehnte Jahrhundert holte nach, was das achtzehnte und siebzehnte versäumt hatte. Dampf und Elektrizität traten ihre Herrschaft an.

In dem hell bestrahlten Wunderlande der neuen Zeit entfaltete sich nun der neuzeitliche Lebensgedanke. Bacon griff zur Erfahrung, Descartes zur Vernunft. Jener glaubte nur an das, was experimentell festzustellen war. So entstand der Empirismus. Dieser glaubte nur an das, was er — oder richtiger — daß er dachte. So entstand der Rationalismus, den Spinoza fortführte und durch den Gedanken ergänzte, daß alles nur eines sei: Gott; aber nicht persönlich außerhalb, sondern unpersönlich innerhalb der Dinge. Gott die Substanz, für uns erkennbar entweder unter dem Attribut des Geistes oder dem des Körpers, überall aber, in dem Federhalter, der schreibt, wie in dem Papier, das beschrieben wird, Gott; Ursache und Wirkung zugleich. So entstand aus dem Rationalismus der Pantheismus.

Descartes war Franzose, Spinoza holländischer Jude. In Deutschland leitete den Rationalismus Leibniz fort. Er löste das Weltall in eine Vielheit von geistigen Einheiten, den berühmten Monaden, auf, die Gott, die Urmonade, durch die prästabilierte Harmonie in die allein richtige Beziehung zueinander gesetzt hatte, so daß von vornherein nur die beste aller möglichen Welten entstehen konnte.

Leibniz' Gedanken wurden durch den Halleschen Professor Christian Wolff zu einem für weite Kreise verständlichen System verarbeitet. Das deutsche Volk hatte diesen philosophischen Optimismus nötig, als es aus dem siebzehnten ins achtzehnte Jahrhundert schritt. Im ganzen aber gehören alle diese Gedanken samt der Aufklärung, die aus ihnen sich ergab, zu den angedeuteten Schmerzen und Irrtümern in der Entwicklung unserer Geistesgeschichte, denn das neunzehnte Jahrhundert ruht auf der philosophischen Grundlage, die Kant im Widerspruch zu der Philosophie seiner Vorgänger schuf. Freilich, ungeschult durch deren Schriften, hätte er sie nicht schaffen können; und darum mußten wir weit zurückgreifen bis zum Altertum.

Durch Kant, der sich besonders durch Rousseaus revolutionären Geist und die Skepsis des englischen Philosophen Hume angeregt fand, wurde die dogmatische zur kritischen Philosophie umgeschaffen. „Gegenstände der Sinne", schrieb er an einen Schüler, „können wir nie anders erkennen als bloß, wie sie uns erscheinen, nicht nach dem, was sie an sich selbst sind; ingleichen übersinnliche Gegenstände sind für uns keine Gegenstände unseres theoretischen Erkenntnisses."

Durch die Sinnlichkeit, sagt Kant, werden uns allein Anschauungen vermittelt, auf die alles Denken zuletzt zurückgeht. Der denkende Verstand liefere uns daraus Begriffe, könne aber folgerichtig niemals die Grenzen der Erfahrung überschreiten. Wer

also philosophisch weiter kommen wolle, der dürfe sich nicht mit den Dingen, den Geschöpfen des Verstandes abgeben, sondern mit dessen eigenen Denkformen. Diese allein sind für uns vorher gegeben, a priori vorhanden. Welche Bewandtnis es mit den durch Sinnlichkeit und Verstand uns übermittelten Gegenständen habe, das bleibt uns gänzlich unbekannt: „wir kennen nichts als unsere Art sie wahrzunehmen", kennen dagegen nicht das „Ding an sich", das innerhalb von Raum und Zeit, den uns angeborenen reinen Verstandesformen, gar nicht erscheinen kann. Der Philosoph kann demnach aber das, was ist, so wenig wissen wie der Nichtphilosoph. Das Äußerste, was er vermag, ist eine „Kritik der reinen Vernunft".

Man kann nun ja diese Vernunft auch unter praktischen Gesichtspunkten betrachten. Aber das ist, streng genommen, keine Philosophie mehr. An dem unerbittlichen Kausalzusammenhang der Dinge, wie sie uns erscheinen, ist nicht zu rütteln. Damit wäre auch die Unfreiheit des Menschen gegeben, der Gedanke sittlicher Handlungsweise aufgehoben. Andererseits aber läßt sich auch die Unmöglichkeit sittlichen Tuns nicht nachweisen. Wollen wir den Gedanken der Sittlichkeit zugrunde legen, so müssen wir eine allgemeine Wahrheit, die festzustellen unmöglich ist, in ein praktisches Postulat, den kategorischen Imperativ, umwandeln: „Handle so, daß die Maxime deines Handelns fähig ist, allgemeines Gesetz zu werden." Das Wissen ist hierbei aufgehoben. Wer des Glaubens und der Moral bedarf, der mag sich durch praktische, nicht aber reine Vernunft stützen lassen. Die „Kritik der praktischen Vernunft" erschien 1788, also sieben Jahre nach dem Hauptwerk. 1790 folgte die „Kritik der Urteilskraft", die in ihrem ersten Teil Ästhetik der Kunst, in ihrem zweiten Ästhetik der Natur ist.

Kants Lehre hat mehr hinterlassen als eine Schule von strengen Kantianern. Sie hat die alte Philosophie zu Grabe getragen und ein ganz neues Buch geöffnet, in dem fortan alle Ergebnisse der Wissenschaft widerspruchslos verzeichnet werden konnten. Wenn ich es bin, der durch Sinnlichkeit und Verstand diese Welt schafft, dann wird alles Sein zum Schein und metaphysisches Grübeln zum Hohn auf die Menschheit. Man bedenke, wie diese Erkenntnis auf das folgende Jahrhundert wirken mußte — dann wird man sich nicht wundern, daß seit Kant die Uhr der Philosophie im strengen Sinne still steht. Schopenhauer zog ja nur weitere Folgerungen, die aber von ungeheurem Einfluß auf die sozialistische, naturalistische und religiöse Literatur waren.

Kants Bedeutung für die Entwicklung des religiösen Gedankens aber ist mit seinen drei Hauptwerken nicht erschöpft. Unerbittlich wie sein Sittlichkeitsprinzip „Du sollst!" war seine Ablehnung außerweltlicher Verpflichtungen. Grundlegend dafür wurde seine Schrift über „Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft", die 1792 erschien und durch eine andere über den „Streit der Fakultäten" von 1798 sinngemäß ergänzt wurde. „Der Wahn", heißt es da, „durch religiöse Handlungen des Kultus etwas in Anschauung der Rechtfertigung vor Gott auszurichten, ist der religiöse Aberglaube, so wie der Wahn, dieses durch Bestrebung zu einem vermeintlichen Umgang mit Gott bewirken zu wollen, die religiöse Schwärmerei ist." Die

gottesdienstliche Religion müsse in eine moralische umgeläutert werden, der erniedrigende Unterschied zwischen Klerikern und Laien müsse aufhören.

So traten in Kants Lehre die reine Vernunft und der reine Charakter grüßend einander gegenüber wie zwei gewaltige aus der Ebene aufragende Berge, an deren Besteigung das ganze folgende Jahrhundert seine Kraft geübt hat. Unermeßlich war gerade auch der Einfluß der Kantschen Pflichtenlehre. „Die Moral", sagt Goethe, „war gegen Ende des letzten Jahrhunderts schlaff und knechtlich geworden, als man sie dem schwankenden Calcul einer bloßen Glückseligkeitstheorie unterwerfen wollte; Kant faßte sie zuerst in ihrer übersinnlichen Bedeutung auf, und wie überstreng er sie auch in seinem kategorischen Imperativ ausprägen wollte, so hat er doch das unsterbliche Verdienst, uns von jener Weichlichkeit, in die wir versunken waren, zurückgebracht zu haben."

Bahnbrechend wurden Kants Arbeiten auch auf andern Gebieten, besonders in der Naturwissenschaft und Staatslehre, und wenn der Astronom Kant durch die fortschreitende Forschung überholt ist, so liegt das an der Verbesserung der technischen Hilfsmittel. Politisch dachte er so frei wie der feurigste Republikaner. In seinen Denkwürdigkeiten berichtet Varnhagen nach Erzählungen Stägemanns, daß Kant, als er von der Stiftung der französischen Republik hörte, ausgerufen habe: „Jetzt kann ich sagen wie Simeon: Herr! laß Deinen Diener in Frieden fahren, nachdem ich diesen Tag des Heils gesehen." Da handelte es sich freilich um die Beseitigung der gewissenlosen Bourbonen. Aber Kants politische Gedanken haben durchaus demokratischen Charakter und sind eine der Grundlagen für die sozialistische Literatur nach Goethes Tode geworden. Das allgemeine Menschenrecht ist ihm heilig, der Geburtsadel etwas Unwürdiges. Die persönliche Freiheit höre nur dort auf, wo sie der eines andern zu schaden beginne. Aus Freiheit aber folge Gleichheit; ein jeder müsse zu jeder Stufe jedes Standes gelangen dürfen, „wozu ihn sein Talent, sein Fleiß und sein Glück hinbringen können, und es dürfen ihm seine Mitmenschen durch ein erbliches Prärogativ, als Privilegiaten für einen gewissen Stand, nicht im Wege stehen, um ihn und seine Nachkommen unter denselben ewig niederzuhalten." Es gebe nur eine Souveränität: die des ganzen Volkes.

Wir sehen Kant als den Bannerträger der fortschrittlichen Idee vor uns, die in zahlreichen Schriften nach ihm das neunzehnte Jahrhundert entwickelte. Seine politischen Darlegungen gipfeln schließlich in der Vorstellung eines ewigen Friedens. Wenn das Volk wirkliche Souveränität besitze, werde es schon dafür sorgen, daß es seinen Frieden behalte, zumal die materiellen Interessen lediglich eine Berechnung des Gewinns und Verlustes ermöglichten. „Wenn, wie es in dieser Verfassung", sagt Kant, „nicht anders sein kann, die Beistimmung der Staatsbürger dazu erfordert wird, um zu beschließen, ob Krieg sein solle oder nicht, so ist nichts natürlicher als daß, da sie alle Drangsale des Krieges über sich selbst beschließen müßten, als da sind: selbst zu fechten, die Kosten des Krieges aus ihrer eigenen Habe herzugeben, die Verwüstung, die er hinter sich läßt, kümmerlich zu verbessern, zum Übermaß des Übels endlich noch eine den Frieden selbst verbitternde, nie wegen naher und immer neuer Kriege zu

tilgende Schuldenlast selbst zu übernehmen, sie sich sehr bedenken werden, ein so schlimmes Spiel anzufangen, da hingegen in einer Verfassung, wo der Untertan nicht Staatsbürger, die also nicht republikanisch ist, es die unbedenklichste Sache von der Welt ist, weil das Oberhaupt nicht Staatsgenosse, sondern Staatseigentümer ist, an seinen Tafeln, Jagden, Lustschlössern, Hoffesten und dergleichen durch den Krieg nicht das mindeste einbüßt, diesen also wie eine Art von Lustpartie aus unbedeutenden Ursachen beschließen und der Anständigkeit wegen dem dazu allzeit fertigen diplomatischen Corps die Rechtfertigung derselben gleichzeitig überlassen kann."

Der freie Bund aller freien Völker, das ist nach Kant die höchste Menschheitsidee, von ihm vertreten besonders in seiner Abhandlung von 1784: „Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht." Die ganze Geschichte wäre sinn- und zwecklos, wenn ihr durch soviel Kriege umstrittenes Ergebnis nicht eine einzige, gesamte Gesellschaft der Völker wäre, die das Recht für alle durch alle zu verwalten hätte.

Das kleinste Wort wäre überflüssig, das im einzelnen andeuten wollte, wie sehr die Philosophie der Neuzeit, besonders aber Kant die Grundlage des Jahrhunderts nach Goethes Tode bis zur Gegenwart geworden ist.

12. Sturm und Drang.

Die Philosophie der Neuzeit ist oft überraschende Wege gegangen, einmal sogar den Weg des Gefühls. Den zeigte ihr ein Mann, der auch Kant in hohem Grade beeinflußt hat: Jean Jacques Rousseau. Und diese Gefühlswelle schlug weit hinein ins neunzehnte Jahrhundert und brachte poetische Blumen, gedankliche Früchte mit.

Rousseaus Geistestat ist schwer mit wenigen Worten zu umschreiben. Als um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts die Akademie von Dijon die Preisfrage stellte, ob die Kultur die Sitten der Menschen verbessert habe, da beantwortete Rousseau die Frage in längeren Darlegungen mit Nein. Verschlechtert habe die Kultur die Sitten, nur in der Rückkehr zur Natur liege das Heil der Zukunft. Zurück zur Natur! Das wurde der Schlachtruf eines neuen Geschlechts. Zum natürlichen Leben, zur natürlichen Liebe, zur natürlichen Erziehung, zum natürlichen Recht, zum natürlichen Staat zurück! Unerhörte Folgerungen ergaben sich von selbst. Die Revolution von 1789, ja im Grunde alle neueren Revolutionen sind Rousseaus Werk. Mit hinreißender Leidenschaft trat er für die Entrechteten und Besitzlosen ein, verfocht er die reinen Menschheitsideale. Sein Erziehungsroman „Emile", sein Liebesroman „La nouvelle Héloïse", der Goethes „Werther" zugrunde liegt, seine theoretischen Abhandlungen und seine Selbstbekenntnisse, die durch rücksichtslose Offenheit in Erstaunen setzen, wurden die Andachtsbücher Europas, das sich nun um das neue Schlagwort Natur im Kampf gegen jede Autorität zu scharen begann.

Ein Sturm der Begeisterung durchbrauste namentlich die Jugend. Die Natur wurde geradezu Mode, auch in der Kleidung. Schon Emilia Galotti trägt keinen anderen Schmuck als die Rose im Haar. Vor allem aber wurde den überlieferten Gesetzen und Regeln der Krieg erklärt.

Das äußerte sich am stärksten in der Kunst. Wie das Volk sang und sprach, das war das Rechte. Was der Kunstrichter hinzu erfand, das war Verbildung. Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit in der Politik, Freiheit in der Religion und Kunst — das alles stand im engsten Zusammenhang miteinander. Wer sich frei machte von allem äußeren Regelzwang und doch unsterbliche Werke schuf, der allein war ein Künstler, ein Genie. Ein leuchtendes Vorbild für die Geniezeit wurde Shakespeare.

An dieser großen geistigen Bewegung war am stärksten politisch Frankreich, literarisch Deutschland beteiligt. Dort leitete die Entwicklung zur Guillotine hin, hier zu den poetischen Unarten von Sturm und Drang, aus dem uns mit Goethe und der Romantik das neunzehnte Jahrhundert emporwuchs.

Von Königsberg ging es dieses Mal aus. Dort versenkte sich Kant staunend in die Werke Rousseaus, dort saß Herder zu Kants Füßen und ließ sich von dem Magus im Norden Hamann für die Poesie des Gefühls, des dunkel Mystischen, des Volkes begeistern. Er selbst aber, Herder, brachte alles dann nach Straßburg zu dem jungen Studenten Goethe, dem Führer von Sturm und Drang.

Doch zunächst müssen wir Herder kennen. Johann Gottfried Herder wurde am 25. August 1744 zu Mohrungen in Ostpreußen als Sohn eines Schullehrers geboren. Durch Hamanns Vermittlung wurde er Lehrer und Prediger in Riga. Später ging er nach dem Westen und wurde mit Goethe bekannt, der ihn nach einigen geistlichen Bückeburger Jahren nach Weimar als Generalsuperintendenten berufen ließ. Vermählt war er mit Karoline Flachsland. Am 18. Dezember 1803 ist er gestorben.

Herder hat eine doppelte Bedeutung: eine für Goethe und eine — davon unabhängige — für uns. Aber wie ließe sich das dauernd trennen!

Er war es, der Goethe auf die Volkspoesie, die Bibel, Homer, Ossian und Shakespeare hinwies und so den Samen streute, dessen ganze Frucht er selbst freilich nicht ernten konnte. Diese unscheinbare Tätigkeit des großen Anregers jedoch dürfen wir ihm, wenn wir hier nach den Grundlagen der nachgoethischen Literatur fragen, nicht vergessen.

Die kritischen Arbeiten Herders, in denen er meist an Lessing anknüpfte, liest fast nur noch der Literaturhistoriker. Unter uns lebt er als Sammler der Volkspoesie aus aller Welt, der so in Deutschland zugleich das Verständnis für die Weltliteratur neben und nach Lessing weckte. Seine „Stimmen der Völker" werden immer wieder in allen möglichen Ausgaben neu gedruckt. Unter uns lebt er als Dichter seiner Cid-Romanzen sowie seiner Legenden und Paramythien. Darüber berichtet jedes Schullesebuch. Unter uns lebt er als Verfasser der „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit", mit denen er, ein Vorläufer Rankes und jedes Verfassers einer Welt- oder allgemeinen Kulturgeschichte, die Entwicklungsgeschichte als Wissenschaft begründete. Und vielleicht lebt er unter uns auch noch als feinsinniger Sprachforscher, hierin ein Wegbahner für die Brüder Grimm und die übrige Germanistik des neunzehnten Jahrhunderts, wenngleich sein schöner Aufsatz „Über den Ursprung der Sprache" nicht zu sprachlicher Klein- und Einzelarbeit hinabsteigt. Aber alles das ist doch nicht das Beste an diesem Mann, sondern das ist das Feuer der Begeisterung, das

in ihm lohte, das ihn fähig machte, früher als andere die treibenden Kräfte der Zukunft zu erkennen und in Sturm und Drang dem Siege entgegenzuführen.

Neben Herder und dem jungen Goethe haben die anderen Stürmer und Dränger, wie Klinger, nach dessen Drama „Sturm und Drang" die ganze deutsche Geistesströmung genannt wurde, oder wie Wagner, Lenz, Gerstenberg, Friedrich Müller und Schubart, nur geringe Bedeutung.

An Sturm und Drang ist das Eigentümliche nur der Ursprung. Die Wirkung ist das Werk des jungen Goethe und des jungen Schiller. Aber auch ohne diese beiden Klassiker würde die Periode der Originalgenies bis weit in die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hineinreichen, denn sie berührt sich an vielen Stellen mit der Liebe und dem Haß der Romantik, die zum Teil Kräfte des Sturmes und Dranges an sich zog und mit den übrigen vereinte.

Das zwanzigste Jahrhundert ist jedem unnötigen Sturm und Drang abgeneigt, die Welt hat davon ohnehin übergenug; und auch die Vertreter jener Periode sind uns meist fremd geworden. Nur einer nicht, Wolfgang Goethe, der unserer Zeit und Literatur die festeste, fürstlichste Grundlage gab.

13. Goethe.

Ein Leben ganz ohne Goethe ist wie eine Blume ohne Duft — Goethe dabei als Begriff im weitesten Sinne genommen. Es ist wohl möglich, das Leben in ein Rechenexempel zu verwandeln. Oft genug wird die Gleichung aufgehen. Aber an diesem Leben fehlt das Beste, das Goethische: das Leben selbst.

Wer goethisch lebt, braucht die Wände seines Zimmers nicht mit Goethes Werken und den Schriften über ihn aufzuputzen. Goethe ist weder gelehrt noch literarisch zu fassen. Und man lebt noch nicht goethisch, wenn man sich in Weimar einnistet und abends an der Ilm entlang wandert in dem lauschigen Park, den Goethe und sein Herzog „gedichtet" haben. Denn nicht Goethes Leben heißt es leben, sondern das eigene in goethischem Geiste. Wir können nicht bessere Goethe-Lektüre treiben, als wenn wir tief hinabschauen in unsere eigene Seele und in deren Spiegel die Natur betrachten; wenn wir uns mit gleicher Liebe der Arbeit wie der Lust, der Welt wie der Einsamkeit überlassen und dabei doch stets uns selbst behaupten; wenn wir allen Äußerungen der Kunst und Wissenschaft nachgehen, tätig daran teilnehmen und doch niemals unseren eigentlichen Lebensberuf, das offenbare Endziel unseres inneren Daseins, aus dem Auge verlieren; wenn wir alles Äußerliche gering achten und doch die Form nie verletzen; wenn wir jung in der Jugend, alt im Alter sind, dort Feuer, hier Würde zeigen; wenn wir im Vollklang unserer Jahre einen vielleicht nur leisen, aber bestimmten Ton vernehmen, daß auch wir nicht ganz vergebens lebten.

Wo fänden wir vor Goethe einen Menschen, der uns ein solches Leben so harmonisch und bilderreich vorgelebt hätte! Hätten wir Goethes Werke und nicht sein Leben: nicht Schiller, nicht Lessing, nicht Klopstock könnte uns diesen von Goethe zum erstenmal vorgebildeten Lebensbegriff ersetzen.

Johann Wolfgang Goethe wurde am 28. August 1749 als Sohn eines kaiserlichen Rats in Frankfurt a. M. geboren. Von seiner als „Frau Rat“ und „Frau Aja“ bekannten Mutter erbte er „die Frohnatur und Lust zu fabulieren“. In „Dichtung und Wahrheit“ hat er später versucht, die Entwicklung seines Seins bis zum Eintritt in Weimar zu schildern. Doch das war ein literarisches Werk, und vielleicht das Beste seines inneren Lebens ging angesichts des großen Leserkreises verloren. Folgen wir daher dem Lebenden selbst, nicht seiner Feder, um zunächst ein Bild dieses uns heute selbstverständlichen Lebens, das mit seinem Tode nicht aufhörte, aus voller Wirklichkeit heraus zu gewinnen.

Der Knabe hört Märchen gern und dichtet — das tun andere Knaben auch. Mädchen, seiner Schwester Freundinnen, treten in seinen Kreis —, er spielt und tanzt mit ihnen. Knaben mag er gern seinem Willen unterwerfen. Mit seinem pedantischen Vater ist er unzufrieden. Es kommt ihm vor, als könne er mehr als andere. Dem jungen Leipziger Studenten naht die erste Liebe. Keine Prinzessin ist's, wie in seinen Märchen, sondern ein Gastwirtstöchterlein, Käthchen Schönkopf. Aber seine Leidenschaft und Eifersucht sind deshalb nicht geringer. Er weiß: werden kann daraus nichts. Und so scheidet er in Freundschaft. Das tut er auch später in ähnlichen Konflikten. Nur nicht sich festlegen, nicht verzweifeln: es gibt ein Höheres, die Kunst, und sie hat nur mich, hat keinen Ersatz, wenn ich, ihr Jünger, in der Enge des kleinen Familienkreises verkümmere. Außerdem versäumt er Auerbachs Keller nicht. Die Vorlesungen der Professoren langweilen ihn. Lieber sitzt er in dem Landhause des Akademiedirektors Oeser, zeichnet dort oder unterhält sich mit seines Lehrers klugem Rikchen.

Knabe, junger Student! Es folgt der erste Studentensturz, der schon bei mittelmäßig begabten Jünglingen im neunzehnten Jahrhundert wohl nur selten ausgeblieben ist. Wolfgang wird krank und muß ins Elternhaus zurückkehren. Der Vater verdrießlich, die Mutter bekümmert, die Schwester vergnügt, in dem grilligen Hause den Bruder wieder zu haben, die Tanten und andern alten Damen mütterlich und christlich teilnehmend, der Arzt, seiner Besuche in der Patrizierfamilie froh, naturwissenschaftlich unterhaltend — alles ganz wie bei uns, wenn wir Goethes Geist als den Quell seiner Werke zunächst ausschalten.

Dann geht es zum zweiten Male hinaus, nach Straßburg. Er hat schon seine Erfahrungen, der junge Student, schließt sich auch als älteres Semester, obwohl er erst 21 Jahre zählt, an den würdigen Vorsitzenden seines Mittagstisches, den Aktuar Salzmann, an. Aber er verliebt sich doch. Friederike Brion, die Pfarrerstochter von Sesenheim, ist ihm innerhalb ihres ländlichen Idylls etwas ganz Neues. Die Großstädte Leipzig und Frankfurt verblassen; hier ist Natur, ist der holdeste Mai auch im Wintersturm. Und wenige Stunden nur braucht der Student von Straßburg zu reiten, um Liebe und Glück zu trinken. Und dann rührt an seine Seele heimlich mahnend die Kunst: „Du darfst nicht. Rede mit Herder, Lenz und den andern von Shakespeare, Ossian und der Volkspoesie so viel du willst, lebe und dichte, aber kette dich an das Mädchen nicht.“ So wird denn alles wie vorher. Er scheidet. Aber mit sich nimmt er aus der französischen Stadt den Eindruck deutschen Wesens, den ihm Liebe

und Kunst, die Kunst von Sturm und Drang, und das Bild des gewaltigen gotischen Münsters unauslöschlich eingeprägt haben.

Als Lizentiat der Rechte richtet er sich in Frankfurt sein Anwaltsbüro ein. Die Sorge für dieses jedoch überläßt er gern seinem Vater. Er selbst schwärmt lieber in Darmstadt mit empfindsamen jungen Damen umher, hält Reden auf seinen geliebten Shakespeare und schreibt Rezensionen. Mancher Rechtsanwalt, wenn er Geist und Geld wie Goethe hätte, würde das auch vorziehen. Wir wundern uns über gar nichts in diesem Leben. In andern Biographien spüren wir so mancherlei Hemmungen eines verschlossenen Jahrhunderts. Goethe überwindet sie mit Glück. Endlich dichtet er etwas Großes, was des Druckes wert ist, den „Götz von Berlichingen", und wird ein wenig berühmt. Man wird auf den jungen Doktor Goethe aufmerksam. Inzwischen aber, ehe noch eine größere Öffentlichkeit diese Dichtung zu sehen bekommen hat, ist er an das Reichskammergericht nach Wetzlar gegangen.

Hier wird es wieder arg. Er liebt, liebt die Braut eines andern, Lotte Buff, die dann Lotte Kestner und die Mutter vieler Kinder wird. Wieder ist, dieses Mal nicht nur im Interesse der Kunst, ein Abschied notwendig, der dem Dichter wie dem Menschen prächtig gelingt, denn er verzichtet auf das Abschiednehmen überhaupt. Das kommt der Umsetzung dieses Erlebens in Poesie zugute. Es fehlte nur noch das tragische Dunkel, um einen „Werther"-Roman im Stil von Rousseaus „Neuer Heloïse" zu ermöglichen. Da erschießt sich ein Wetzlarer Bekannter, der Legationssekretär Jerusalem, aus unglücklicher Liebe. Und nun strömt die wertherische Lebensbeichte aus der Seele dessen, der mit ungewöhnlicher Leidenschaft ungewöhnliche Kraft vereint, sie durch Poesie zu überwinden.

Doch endlich scheint die Liebe auch hier den Flüchtling zu fangen. Mit der schönen Frankfurter Bankierstochter Lili Schönemann kommt eine richtige Verlobung zustande. Aber durch eine Reise in die Schweiz wird schließlich auch diese Kette zerrissen, und den Liebesflüchtling entführt der Abgesandte des neuen Freundes Karl August, Herzogs von Sachsen-Weimar, aus dem Bürgerkreise in das damals allein glänzende Hofleben, gerade zu einer Zeit, da es in dem Liebling der Grazien, dem feueraugigen deutschen Apoll, in unerhörtem Melodienreichtum singt und klingt.

Der Günstling des Herzogs wird Minister, der Günstling der Musen wird der Günstling einer feinsinnigen Dame bei Hofe, die schon verheiratet und erheblich älter ist als er, der Frau von Stein. Ungewöhnlich ist nichts daran, zumal nicht im achtzehnten Jahrhundert. Was nun folgt, erscheint zunächst wie ein Märchen aus 1001er Nacht. Wie Harun al Raschid mit seinem Großvezir, so zieht Karl August mit seinem Minister durch das Land, und mit ihnen zieht überschäumendes Jungsein mit all den phantastischen Unwahrscheinlichkeiten, die in eines Fürsten und eines Künstlers Seele wohnen. Sie bleiben einander treu, Fürst und Dichter, bis zum Tode; nicht aber bis zum Tode Dichter und Weib. Die Natur fordert den Dichter vor sich. Sie reißt ihn aus ungesunder Zwiespältigkeit und führt ihn über den Berg und seinen Nebelsteg in das Land, wo im dunklen Laub die Goldorangen glühen und die Marmorwerke antiker

Kunst den Übergang von natürlicher Schöpfung zu nachbildendem Schaffen verdeutlichen.

Da wird der Jüngling ein Mann. Er läßt Sturm und Drang am Horizonte verwehen und übernimmt auch in sein Leben das heitere Blau des südlichen Himmels, die edle Einfalt und stille Größe der Antike. Und nun reifen in ihm seine schönsten Werke zu Ende. Die Griechentochter Iphigenie, der Renaissancedichter Tasso, der niederländische Freiheitsheld Egmont, der Wahrheitssucher Faust, die liebliche Mignon — wie aus ewig ruhigen, seligen Gefilden steigen sie herab, um neben dem trotzigen Gotteslästerer Prometheus edelstes, reinstes Menschentum zu verkünden.

Die Natur wollte sich einmal selber im Spiegel betrachten — darum schuf sie Goethe, den Menschen wie den Dichter. Nichts Menschliches ist ihm fremd, seitdem er aus Italien zurückgekehrt ist. Mit seinem Mädchen, Christiane Vulpius, die ihm auch einen Sohn schenkt, lebt er dahin, noch oft von Leidenschaften geschüttelt, am Ende aber stets ihr Meister. Noch blüht ihm mancher neue Liebesfrühling, und in dem schönsten, den ihm Marianne von Willemer zuführt, entstehen Lieder knospender Jugend in der sieggewohnten Brust des Greises. Dann wird es langsam still um ihn, in ihm. Ihm stirbt Schiller, mit dem er ein Jahrzehnt lang seine Gedanken geteilt hat, ihm sterben die andern: die Mutter, Christiane, die er inzwischen geheiratet hat, Frau von Stein, Karl August, der einzige Sohn. Im 83. Lebensjahre, am 22. März 1832 gegen Mittag, lehnt er sich in seinem Sessel zurück und entschläft.

Dieses Dichterleben hat sich das Mitleben aller, die nach ihm kamen und es kennen lernten, und eine eigene Literatur geschaffen. Die Schriften über Goethe vermag heute der gelehrteste Goethe-Spezialist nicht mehr zu übersehen. Der Goethe-Kultus überstieg im neunzehnten Jahrhundert alle bisher bekannten Grenzen. Wie er sich kleidete, was er zu essen und zu trinken liebte — das wurde der Gegenstand liebevollster Aufmerksamkeit. Jede Seite seines persönlichen Lebens ist uns teuer geworden, jedes handschriftliche Wort von ihm wird mit Gold aufgewogen.

Das kommt daher: er lebte sich in die geistige Welt hinein, ohne die persönlich-menschliche zu verlieren. Darum versteht und liebt ihn der weltflüchtige Denker wie der harmlose Backfisch, der im Flügelkleide von Goethes Lyrik nascht und sie „einzig“ findet.

Goethes Lyrik ist sein Leben in Verse gebracht. Dadurch hat sie die leblose Anakreontik seiner Zeit mit einem Schlage getötet. Noch Lessing verwahrte sich dagegen, das erlebt zu haben, was er lyrisch gedichtet hatte. Heute aber sollte ein Dichter sich erkühnen zu sagen, seine Lyrik stehe seinem persönlichen Leben fern! Wir würden uns hüten, seine Verse auch nur aufzuschlagen, denn wir sehen die Literatur mit Goethes Augen.

Diese Feststellung reicht vollkommen hin, Goethes Lyrik als die Grundlage der unserigen nachzuweisen. Aber sie ist es auch noch aus andern Gründen. Goethe hat den Streit zwischen Realismus und Idealismus lyrisch abgetan. Soll der Lyriker schildern, was er sieht, und genau so, wie er es sieht? Oder soll er die Wirklichkeit ausschalten und sich an die Bilder seiner Phantasie, die Stimmungen seines Gefühlslebens

halten? Beides und beides nicht, sagen Goethes Gedichte. „Der Dichtung Schleier" den der Dichter in der „Zueignung" „aus der Hand der Wahrheit" erhält, löst das Rätsel. Der große Lyriker verklärt das wirkliche Erleben, indem er es von Schlacken des Allzumenschlichen befreit und in eine höhere Sphäre hebt, in der alle Geschlechter, alle Berufe, alle Lebensalter einander in künstlerischem Erkennen begegnen. Logisch wäre das der Vorgang, der sich aus dem ständigen Wechsel zwischen Abstraktion und Determination ergibt. Goethes Realismus in der Lyrik macht es durch diese unvergleichliche Kunst des doppelseitigen Gestaltens allen recht, dem Romantiker wie dem Naturalisten, und ist in dieser Vollendung nur einmal in der Welt vorhanden.

Dazu kommt das eigentlich Lyrische: der Stimmungsrausch, der musikalische Klang, das Versgetön. Den Schwächeren hat es im neunzehnten Jahrhundert zur Deklamation verführt. Aber wie könnten wir es als Grundlage entbehren! Lyrik vor und nach Goethe — das heißt Nacht und Tag. In dem schmeichelnden Liebeslauf der Worte, die heimlich aus der Seele rinnen, in dem Donnerhall des Titanengesangs offenbarte sich ein deutsches Geheimnis, das so lange geschlummert hatte. Jetzt endlich vermochte die deutsche Poesie ihre Saiten voll erklingen zu lassen, vermochte der deutsche Dichter zu sagen, was er leide, wenn sonst der Mensch in seiner Qual verstummt. Wie ein neues Glück zog es durch das deutsche Gemüt. Seine ganze Innigkeit trat erst in Goethes Lyrik zutage. „Freudvoll und leidvoll, gedankenvoll sein" in schwerer Liebesnot, war des Mädchens Klage. „Und dein nicht zu achten wie ich", war des Übermenschen trotziges Wort der Selbsterlösung jenem erdichteten Zeus gegenüber. Zwischen dieser äußersten Zartheit und Herbheit steigt auf der Tonleiter goethischer Lyrik das Gefühl in brausenden Akkorden auf uns nieder, verklingend in der Wehmut künstlerisch verklärter Entsagung:

Rausche Fluß, das Tal entlang
Ohne Rast und Ruh,
Rausche, flüstre meinem Sang
Melodien zu.

Wenn du in der Winternacht
Wütend überschwillst
Oder um die Frühlingspracht
Junger Knospen quillst.

Selig, wer sich vor der Welt
Ohne Haß verschließt,
Einen Freund am Busen hält
Und mit dem genießt,

Was von Menschen nicht gewußt
Oder nicht bedacht
Durch das Labyrinth der Brust
Wandelt in der Nacht.

Der Dramatiker Goethe hat wohl durch das Drama, aber doch nicht dramatisch fortgewirkt. Goethe war kein Bühnendichter, und man liest seine Dramen lieber, als man sie sieht. Um so mehr ist ihm die psychologisch feine Zeichnung der Charaktere und Situationen gelungen, die wiederum auf das spätere Drama den stärksten Einfluß ausgeübt hat. Darüber hinaus aber hat jedes seiner bedeutenderen Dramen seinen besonderen Ruhm und Wirkungskreis.

„Götz von Berlichingen" war das Bekenntnis zu Sturm und Drang. Durch dieses Stück geht es wie übertolle Jugend. In derber Kraft und Sprache treten die ritterlichen Gestalten zwischen Mittelalter und Neuzeit vor uns hin, auf den Lippen

den drastischen Einspruch gegen die neue papierne Autorität des Reichs, in der alle Eigenarten, Eigenrechte, Eigenpersönlichkeiten farblos verschwinden. Die Betonung des persönlichen Wertes, des genialen Ichs gegenüber den vererbten oder neu vorgetäuschten Scheingesetzen gibt diesem Ritterstück, auf das alsbald zahllose andere folgten, den Charakter. Zu Goethes Zeit bedeutete der „Götz" die Offenbarung einer neuen Kunst, die ihre Ideale aus sich selber holte. Warf doch Goethe alle dramatischen Gesetze des Aristoteles, die von den damaligen schablonenhaften Charakterstücken gewissenhaft beobachtet wurden, über den Haufen und schöpfte nur aus Leben und Geist wie Shakespeare, der Heros der Geniezeit. Originalität wurde seit Goethes „Götz" das höchste Gesetz. Es wäre nicht möglich, ohne Goethes Erstlingsstück dramatisch den Weg aus dem achtzehnten in das neunzehnte Jahrhundert zu finden. Fortan wurden in den Dramen nicht mehr Dialoge gehalten, sondern es wurde gesprochen wie im Leben, meist in Prosa wie im „Götz", während vorher der französische Alexandriner typisch war. Und nicht mehr so auf die künstlich zusammengeflochtene Handlung kam es an wie auf die Wirklichkeit, das blut- und glutvolle Sein des dramatischen Inhalts, die innere Wahrheit des Erlebnisses.

Auch „Egmont" war ein Prosastück. Aber Sturm und Drang ist dahin. Historische Ruhe liegt auf diesem Schauspiel, das ein Vorläufer der vielen deutschen Geschichtsdramen der klassischen und nachklassischen Zeit geworden ist und sowohl mit seinen lyrischen Einlagen wie mit der Apotheose am Schluß den romantischen und neuromantischen Geist des neunzehnten Jahrhunderts vorbereitete. Klärchen aber und ihr unglücklicher Liebhaber Brackenburg haben für eine große Anzahl ähnlicher Gestalten Modell gestanden. Die Liebe des deutschen Mädchens ist nur einmal noch schöner, glänzender dargestellt worden, bei Fausts „Gretchen": auf diesem Gebiet war Goethe nur von ihm selbst zu übertreffen.

Wie gegenwärtig sind uns diese Dramen aus Schule und Haus, als wären sie gestern eigens für uns geschrieben worden! „Iphigenie", das ernste Griechenkind mit dem gütigen Herzen und dem weiten Blick für menschliche Ideale, mit dem großen Verstehen Gottes und seiner Geschöpfe — sie thront noch heute unerreichbar auf ihrer Höhe wie einst, da zum erstenmal die neuen fünffüßigen Jamben, die Verse, in denen auch Lessings Nathan sprach, diese goldglutige Menschenliebe zu Tal trugen. Klarheit und Wahrheit zeichneten sich auf den klassisch geformten, deutsch gedachten Zügen dieser griechischen Prinzessin ab, die nur noch eine Prinzessin im Reiche des Edelsinns sein will. Zu denken oder denken zu wollen wie Goethes Iphigenie, ist jeder höheren Herzens- und Geistesbildung selbstverständlich geworden. Und wenn wir ihre ersten verlangenden Seufzer der Sehnsucht nach der Heimat hören, wie sie hoch auf den Felsen von Tauris in die heiligen Hallen des stillen, dichtbelaubten Haines tritt und als Antwort nur die dumpfen Töne vernimmt, die von der Brandung am Felsen empordringen, dann überfliegt uns die Stimmung, als wären auch wir dort, als spielte sich das alles in unserer Heimat und zu unserer Stunde ab. Früher war das anders. Da wurde im Gegenteil dem Altertum sein Charakter ehrfürchtig gewahrt, und die zwischen ihm und der Gegenwart liegende Kluft konnte gar nicht genug betont werden. Goethe

aber lehrte das Erbe der Antike und der Renaissance in modernem Geist verwalten, und das Jahrhundert nach ihm ist ihm oft — wie Grillparzer in der „Sappho" und „Medea" — gefolgt. Der barbarische Griechensinn, der mit brutaler Selbstsucht die Vertreter anderer Völker als nicht gleichberechtigte und ebenbürtige Menschen ansah, wurde verdeutscht, der harte Luthersinn des Christentums vergöttlicht: „Es erbt der Eltern Segen, nicht ihr Fluch."

Iphigenienhaft wie unsere schöne Literatur vor Hebbels „Judith", die neue Wege zeigte, wurde die deutsche Erziehung und ihr Schrifttum. Dieses Drama ist ein Markstein in der geistigen Entwicklung der ganzen Neuzeit geworden. Nur wollen die Taten der Menschen nicht halten, was ihre Aufmerksamkeit der griechisch-deutschen Priesterin zu versprechen scheint, denn Weltkriege und ähnliches sind alles andere eher als iphigenienhaft.

Auch „Torquato Tasso" hat als Seelendrama großen Einfluß auf die nachgoethische Literatur ausgeübt und außerdem den Abgrund beleuchtet, der zwischen den beiden Welten des Lebens und der Poesie, der Wirklichkeit und Phantasie, sich auftun kann, wenn derjenige, der in beiden Welten leben möchte, nicht ein Goethe ist. Der Minister und Dichter, der sich in diesem Stück in zwei Teile zerlegte, hat denen, die nach ihm kamen, eine schmerzlich-schöne Erkenntnis erschlossen, die nun literarisch außerordentlich fruchtbar wurde: Überschreite den Kreis nicht, den die Natur dir zog. Und endlich hat „Torquato Tasso" gezeigt, daß ein Drama auch dann noch schönste Poesie sein kann, wenn es kein Drama mehr ist. Es hat die Handlung verinnerlicht und damit ein neues Vorbild geschaffen. Äußerlich geht fast gar nichts vor, es sei denn dieses, daß die Prinzessin Tasso bekränzt, Tasso nachher gegen Antonio den Degen zieht und schließlich der Prinzessin in die Arme fällt. Gewiß, das ist schon etwas, dramatisch aber ist es herzlich wenig. Da war es doch in den vorher geschriebenen Meisterdramen der deutschen Literatur anders, in der „Iphigenie", dem „Götz", der „Emilia". Wie eine zarte, duftige Wolke ruht der „Tasso" über der Erde, so recht geeignet, wenn Liliencron einer Prinzessin etwas vorlesen soll. Und dieses ätherische Seelendrama mit seinen prachtvollen Sentenzen hat Schule gemacht, hat immer wieder und wieder den Dichtern bei ihrem Schaffen, oft ohne ihr Wissen, vor der Seele gestanden.

Ganz für sich ist als Grundlage der Literatur seit Goethes Tode sein „Faust" zu betrachten, denn zunächst ist diese Dichtung weder ein Drama noch ein Roman oder Epos oder Lied, sondern etwas von allem, und sodann schafft sie durch die Umwandlung des uralten Faustproblems einen scharfen Gegensatz zwischen dem letzten Jahrhundert und jedem früheren.

Im achtzehnten Jahrhundert hatte schon Lessing dem Faustgedanken, der Vernichtung des unkirchlichen Geistes bedeutet, das Schreckende genommen. Der breite und klare, wenn auch außerhalb des Lessingschen Bereichs seichte Strom der Aufklärung spülte allmählich fort, was die Vernunft nicht anerkannte. Aber das Gefühl verlor, was der Verstand gewann. Dieser Faust war der rechte noch nicht, den ein so stürmisches Jahrhundert wie das neunzehnte hätte brauchen können. Da zog der Titan

heran und bildete sich seinen Faust, der alles zu sein und zu tun vermag, was modern ist. Dieser Faust forscht und lernt, lehrt und ironisiert, jauchzt und verzweifelt, liebt und lebt in jedem Sinne. Selbstmordgedanken wechseln mit hochfliegenden Plänen, Spaziergänge durch Wald und Feld mit schriftstellerischer Arbeit in stiller Klause, wenn die Lampe traulich brennt. Ihm bleiben weder die zweifelhaftesten Weltvergnügungen, noch die stillen Einsamkeiten des Gebirges fremd. Schmerz und Genuß kostet er aus bis zur Neige. Sorge, Not und Elend weiß er nur zeitweise zu bannen. An der Hand der Natur wandert er über den Häuptern der Menschen wie ein gigantischer Schatten durch die Gefilde der Wissenschaft, Kunst und Sittlichkeit seinen unerreichbaren Idealen nach, seiner sinkenden Sonne entgegen, bis den hundertjährigen blinden Greis nach einem Leben, das so viel Arbeit, Glück und Weh und doch vor Gott ein Nichts bedeutet, die Liebe — die Erinnerung an einstige Liebe — zu jener Seligkeit ruft, die wir nur als ein menschliches Vergangensein unter dem Bilde des Todes kennen.

Dieses faustische Sein, das es vor Goethe nicht gab, ist der hochgestellte Mannestypus des neunzehnten Jahrhunderts geworden. Gilt es eine Überlegenheit kundzutun, dann wird Faust zitiert, und mephistophelisch hieß geistreich reden. In der Literatur vollends hat Goethes „Faust“ verheerend und schöpferisch zugleich nach allen Seiten der Poesie hin gewirkt, ganz davon abgesehen, daß die Schriften allein über „Faust“ seit Goethe eine große Bibliothek zu füllen vermöchten. Nichts davon im achtzehnten Jahrhundert, geschweige denn in einem der früheren, in denen das Volksstück „Faust“ einer beifallsheulenden und trampelnden Menge gezeigt wurde.

Der Gretchenliebe wurde schon gedacht: im „Faust“ erleben wir sie zum ersten-, aber nicht zum letztenmal. Wie anders lieben noch Goethes Maria, Lessings Emilia und Minna!

Und dann der nationale Ton in diesem Weltbürger, der sich am Ende seines Lebens freut, auf freiem Grund mit freiem Volk zu stehen, und jetzt erst zum Augenblick sagen kann:

„Verweile doch, du bist so schön!
Es wird die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Äonen untergehn.“

Nicht also metaphysisch hochgetriebenes Glück ist es, das ein faustisches Dasein krönt, sondern ein Gefühl, das jeder zu teilen vermag: Liebe zur Arbeit für andere, Liebe zur Heimat, Liebe zu dem Weibe, mit dem er eins geworden ist. Nirgend konnte diese Erkenntnis stärker wirken als am Schlusse einer Dichtung, die von so ganz andern, prometheischen Voraussetzungen ausging, und in einer Zeit, die umtost war von nationalen, sozialen und erotischen Stürmen; denn das Jahrhundert, in dem Gothe starb, war auch das der nationaldeutschen Kriege, des Sozialismus und der Frauenbewegung.

Die andern Goethischen Dichtungen können wir rein literarisch fassen: da sehen wir den listigen Weltmann Reineke, das hoffnungsvolle, ehrliche Bürgerpaar Hermann und Dorothea und so vieles andere, was die neue Literatur auf das stärkste beeinflußt

hat. Auch die Romane sind in ihren Wirkungen ausschließlich literarisch zu begreifen. Vor Goethes Tode stand es damit anders. Mit „Werthers Leiden“ war eine tatsächliche Wertherkrankheit, d. h. unglückliche Liebe, allgemeiner Weltschmerz und gegebenenfalls darauf folgender Selbstmord, eine Zeitlang verbunden. Aber die Sentimentalität des achtzehnten Jahrhunderts ist der Zeit, in der die Maschine ihr eintöniges Lied zu singen begann, fremd geworden, und so vermochte nur der Roman — der erste deutsche Roman, den wir noch heute lesen mögen — als solcher eine Grundlage für die Literatur zu werden. Man bedenke aber, was das heißt: die Sprache im „Werther“ wird ja noch heute durch keine andere in einem deutschen Roman erreicht, und wie oft ist seitdem die unglückliche Liebe das Thema der deutschen Dichter geworden! Nicht minder stark hat der „Wilhelm Meister“ als erster deutscher Entwicklungs- und Bildungsroman auf die Literatur nach Goethes Tode eingewirkt. Die Vorstellung, die wir von einem Roman haben, ruht durchaus auf dem „Wilhelm Meister“; denn der „Werther“ zeigt als kurzgefaßter Briefroman doch mehr die charakteristischen Grundzüge einer Novelle. Werthers Charakter ist gegeben: der Dichter bringt nur die Gelegenheit hinzu, die diesen Charakter auf die Probe stellt und ihn stürzt. Wilhelm aber wird mit jedem Lebensschritt ein anderer, Älterer, Reiferer. Wir können daher sagen, daß wir den Roman, gleichviel ob er nur unterhaltenden oder bildenden Wert besitzt, nicht hätten ohne Goethes „Wilhelm Meister“. Sogar dessen vielgeschmähte Breite, in der es vielleicht nur Stifters „Nachsommer“ und „Witiko“ mit ihm aufnehmen, ist noch bis in die letzte Zeit hinein immer wieder als Forderung der Kunst aufgestellt worden. Die „Wahlverwandtschaften“ schließlich lösen wie „Tasso“ ein Problem und gehören zu den Grundlagen der neueren psychologischen Dichtung in höchstem Sinne, denn dieses Problem ist das der Ehe. Man wird zugeben, daß es kein moderneres Thema gibt, keines jedenfalls, das häufiger als dieses den Gegenstand eines neu erscheinenden Romans bildet. Und das in fast ununterbrochener Folge das ganze neunzehnte Jahrhundert hindurch! Gingen eheliche Irrungen schon bei Goethe tragisch aus: wie sollten sie fröhlich enden in den Jahrzehnten, deren Gesellschaft und Literatur sich geradezu von dem Geiste der Eheprozesse und Ehescheidungen genährt hat und nährt, wenngleich im deutschen Volke nicht in dem Grade wie in dem französischen und amerikanischen!

Auf vielen Gebieten ist Goethes überlegener Geist die Grundlage der späteren Literatur geworden. Er hat in der Wissenschaft dem scharfsinnigen und kenntnisreichen Dilettantentum zum Siege verholfen. Seine natur- und kunstwissenschaftlichen Arbeiten bewiesen, daß auch der Dichter, wenn er den Willen und die Neigung dazu hat, den unbedeutenden Fachgelehrten, der gleichwohl in seinem kleinmeisterlichen Rahmen als Autorität gelten mag, weit überholen kann. Lessing war doch immer noch innerhalb des Literarischen geblieben, wenn er auch dessen Grenzen fast ins Unermeßliche zog und theologisch nicht geringere Ergebnisse erzielte als ästhetisch. Goethe aber sah sich die Farben, die Knochen, die Steine selbst an, experimentierte und verglich, stellte Hypothesen auf und zog Schlüsse, die noch heute die Bewunderung der Fachgelehrten erregen. Daß die Zellenlehre von Goethe zuerst vorgeahnt sei, hat kein Geringerer als Virchow anerkannt.

Wohin Goethe sah, erschloß sich ein neues Leben, eine neue Wahrheit, und setzte er die Feder an, so folgten ihr alsbald bis in die fernste Zeit hinein unzählige andere. Nicht einmal sein Leben konnte er in „Dichtung und Wahrheit" schreiben, ohne den neuen üppigen Literaturzweig der Selbstbiographie zu schaffen; insofern als nun das eigene Leben aus Phantasie und Wirklichkeit, meist für buchhändlerische Zwecke, zusammengestellt und verwertet wurde. So erging es auch seiner „Italienischen Reise", dem kunstsinnigen Vorläufer unserer Reiseliteratur; denn niemand hatte Italien vorher gesehen wie Goethe: als ein Land, dessen Kunstdenkmäler uns zum inneren Erlebnis werden können. Reisen um der Kunst willen war vor Goethe an sich schon etwas nahezu Widersinniges. Landschaftlich gingen seine „Briefe aus der Schweiz" voran. Und ebenso wirkten seine „Campagne in Frankreich" und die „Belagerung von Mainz", obwohl Goethe noch nicht ahnen konnte, daß es einst als Vorzug angesehen werden würde, an irgendeiner Front als Kriegsberichterstatter aufzutreten und die für die Presse geschriebenen Feuilletons zuletzt in Buchform zusammenzufassen. Der erste Journalist ist Goethe nicht gewesen. Aber insofern hat er Lessing und Wieland ergänzt, als seine Zeitschriften, besonders „Kunst und Altertum", den Fachzeitschriften auf edlen, abgeklärten Gebieten künstlerischer Arbeit, allen bloßen Tagesfragen abgewandt, zur Seite traten, wie eine Illustration dem trockenen Text des Gelehrten, wie eine mathematische Zeichnung dem mathematischen Lehrsatz.

Man muß nach Gegenden suchen, in die Goethe nicht einmal auch gekommen wäre, schauend und führend. Wir empfinden Goethe, wie wir ihn lesen und schreiben. Und wenn ein Buch sich der Aufgabe widmet, die deutsche Literatur seit Goethes Tode zu betrachten, so ist der Name Goethes bereits dadurch als Grundlage gezeichnet wie kein anderer. Vielleicht wird man später nach Jahrtausenden die Literatur in zwei ungleiche Hälften teilen, die Goethes Name trennt als Symbol eines neuen menschlichen Glücks.

14. Schiller.

Der Übergang von Goethe zu Schiller, sonst so leicht und natürlich, bedarf an dieser Stelle einer besonderen Rechtfertigung, denn Schiller starb nahezu ein Menschenalter vor Goethe, ist also nicht wie dieser unmittelbar mit der Literatur nach Goethes Tode verbunden. Entscheidend bleibt aber auch für unsern Gesichtspunkt der Beginn der schöpferischen Arbeit, der bei Goethe wieder um ein Jahrzehnt früher fällt und alles das noch als Keime in sich schließt, was sich in Schillers Jünglingsjahren schon zur Blume entfaltet hatte. Goethe schuf den Geist von Sturm und Drang, Schiller griff ihn eine Weile mit jugendlichem Feuer auf, als Goethe in Weimar gerade die erste Brauseperiode des Dichterlebens überwunden hatte. Und darum bleibt, wenn wir unsere beiden größten Dichter in dieser Hinsicht vergleichen, Schiller die zweite, Goethe die erste und letzte Grundlage unserer neuen Literatur.

Joh. Chr. Friedrich Schiller wurde am 10. November 1759 als Sohn eines württembergischen Offiziers in Marbach am Neckar geboren. Auf der herzoglichen Karlsschule zum Regimentsarzt vorgebildet, entzog er sich Konflikten mit dem Herzog

durch die Flucht. Nach abenteuerlichem Wanderleben wurde er durch die Vermittlung Goethes Professor der Geschichte in Jena, wo er sich mit Charlotte von Lengefeld verheiratete. Mit Goethe trat er in einen engen Freundschaftsbund, der bis zu seinem frühen Tode am 9. Mai 1805 währte. Nebeneinander, wie sie vor dem Weimarer Theater stehen, sind sie ein Jahrzehnt lang zusammen gegangen, beide schon damals umstrahlt von dem Glanz der Unsterblichkeit.

Vielleicht ist uns Schiller deshalb noch gegenwärtiger, weil wir in der Kinderzeit von ihm noch mehr Gedichte auswendig lernten als von Goethe. Und damit hätten wir bereits den Weg zu einer der Grundlagen gefunden, die Schiller für die Zeit nach Goethes Tode geschaffen hat: den Balladen.

Auf dem Gebiet der Ballade war Schiller der Anreger und Stoffsucher. So lachend und liebenswürdig wie die Goethische Ballade ist die seinige nicht. Denken wir an Goethes „Zauberlehrling" und „Schatzgräber": wie glücklich und reizend löst sich alles, und zum Schluß springt mit einer anmutigen Verneigung eine gute Lehre heraus, die von der Natur selbst gegeben zu sein scheint:

Tages Arbeit, abends Gäste
Saure Wochen, frohe Feste!
Sei dein künftig Zauberwort.

Oder erinnern wir uns an das „Hufeisen", das Herr Petrus nicht aufheben mochte, während er sich darauf fleißig nach den Kirschen bückt, die aus dem Verkauf des Eisens gewonnen sind:

Wer geringe Dinge wenig acht',
Sich um geringere Mühe macht.

Aber diese Goethische Ballade hat literarisch weit weniger fortgewirkt als diejenige Schillers, die meist in dunklem Rahmen auftritt, selbst dort, wo sie glücklich endet. Wie feierlich ernsthaft bleibt gegenüber dem kindlich frohen Bekennen der Goethischen Ballade der Ton in dem „Grafen von Habsburg": die Kaiserwahl, das Krönungsmahl, der greise Priester, der als Sänger auftritt, Rudolfs fromme Handlung, als den Kaplan der Weg zum Sterbenden führt, die Rührung des Erkennens mit der „Tränen stürzendem Quell", die ahnungsvolle Prophezeiung künftigen Kaiserglücks und die schwere mit den Falten eines Prunkgewandes niederfallende Charakteristik der Dichtergabe:

Wie in den Lüften der Sturmwind saust,
Man weiß nicht, von wannen er kommt und braust,
Wie der Quell aus verborgenen Tiefen,
So des Sängers Lied aus dem Innern schallt
Und wecket der dunklen Gefühle Gewalt,
Die im Herzen wunderbar schliefen.

Was der Schillerschen Ballade an naivem, natürlichem Volkston abgeht, das ersetzt sie durch klaren Ideengehalt und erfindungsreiche Erzählung. Jedes Kind versteht diese Balladen, obwohl sie nicht wie die Goethischen im Kinderton gehalten sind. Und so leicht gehen die Verse in den jungen Leser über, daß er, wenn er nur ein wenig

Talent zur Form hat, sich alsbald fähig fühlt, selbst zu dichten. Diese Wirkung ist gewiß nicht immer erfreulich gewesen, ist aber andererseits aus der künstlerischen Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts nicht wegzudenken. Und erscheint Schillers Ballade auch oft gedankenhafter, als dieser poetischen Gattung ziemt, so hört sie doch nie auf, bildreiche Augenpoesie zu sein. Auf diesem Wege sind spätere Balladendichter wie Uhland weitergeschritten. Vor allem aber: hätte Schiller nicht im Verein mit Goethe, er als der Anregende, das Balladenjahr 1797 der deutschen Literatur geschenkt, so wäre der Siegeszug der deutschen Ballade von Goethes Tode bis zur Gegenwart undenkbar gewesen.

Ist in diesem Teil der Schillerschen Lyrik die literarische Grundlage deutlich, so bilden im übrigen Schillers Gedichte zu der Entwicklung der Literatur im neunzehnten Jahrhundert meist einen scharfen Gegensatz, und nur selten wie bei Geibel und Wildenbruch glauben wir an Schillers lyrisches Erbe. Das kommt daher, daß geringere Talente leicht der Gefahr ausgesetzt sind, in hohlen Wortschwall, in leere Deklamation zu verfallen, wenn sie Schillers Pathos nachahmen wollen. Nur ein so gedankenreicher Kopf wie Schiller vermochte dauernd die vielen Redefiguren mit Geist und Leben zu füllen, ohne flach oder gar lächerlich zu werden. Das „Lied von der Glocke“ würde in andern Händen leicht trivial, „Ritter Toggenburg“ vielleicht unfreiwillig komisch wirken. Hier konnte sich Schillers Einfluß nur bei ganz verwandten, pathetisch gestimmten Künstlern des Wortes und Verses zur Geltung bringen. Sonst aber empfand man die Klänge dieser hochgestimmten Leier in andern Händen als unnatürlich und hielt ihnen die Naturlaute der Goethischen Lyrik entgegen. Die moderne Dichtung, soweit der Naturalismus sie gefärbt hat, wandte sich vollends ab von jedem Deklamationsstil, und den Impressionismus kann man geradezu als Schlachtruf gegen Schillersche Lyrik auffassen. Erst in unseren Tagen machen sich Strömungen bemerkbar, die auf Schillers pathetische Lyrik zurücklenken.

Freilich doch nur, soweit diese nicht antikisiert. Die ständige Durchsetzung der Poesie mit Begriffen des Altertums macht große Partien Schillerscher Lyrik geradezu ungenießbar und hat glücklicherweise fast gar keine Nachfolge gefunden. Wir bedürfen nicht mehr der Ceres, um die Schönheit deutscher Getreidefelder zu entdecken, von den mythologischen Nebenfiguren zu schweigen, die sich in so vielen Gedichten Schillers verlangend an die gymnasiale Bildung — und auch hier oft vergeblich — wenden. Das war ja noch ein Vorurteil der Schillerzeit, daß man zu dem höchsten Begriff von Poesie nur durch die Phantastik des Altertums kommen könne. Unter diesem Druck der Renaissance atmen alle unsere Klassiker. Kann hier also von einer Grundlage nicht die Rede sein, so ist doch für die weitere Entwicklung Schillers lyrisches Hellenentum wichtig als Endpunkt einer langen Reihe von Trostlosigkeiten, als Ausgangspunkt für die jungen, freien Geschlechter der deutschen Eigendichtung im neunzehnten Jahrhundert.

In Schillers Dramen macht sich der rhetorische Schwung, wie wir alle wissen, nicht minder bemerkbar. Da aber, zumal in der hohen Tragödie, ist er auch an seiner rechten Stelle. Einmal hat er allein sogar ein Drama vor dem Versinken gerettet, das im übrigen als verjüngte Schicksalstragödie beinahe schon tot zur Welt kam: die „Braut

von Messina". Wenn in dieser die Pracht der Rede fehlte — wir würden weder die steifen Halbchöre, in die Schiller den einheitlichen Chor der Antike umwandelte, noch das sogenannte Schicksal mit seinen Träumen und Prophezeiungen ertragen trotz ihrer neuen Motivierung, der Verinnerlichung des Schuldbegriffs. Tatsächlich hat denn auch dieser antikisierende Versuch nur klägliche Nachahmung bei den Müllner, Werner und Houwald gefunden — Grillparzers „Ahnfrau" klingt schon eher wie ein deutsches Märchen aus der Kinderstube um Mitternacht.

Ungeheure Bedeutung dagegen haben die andern Schillerschen Dramen für die Literatur seit Goethes Tode, im dramatischen Sinne jedenfalls eine noch größere als die Goethischen.

Das erklärt sich ganz natürlich zunächst daraus, daß sie mit technischem Bewußtsein für die Bühne geschrieben sind. Es ist, als trügen Schillers dramatische Gestalten alle ein wenig den Text ihrer Rolle in der Hand. Wir würden das vielleicht keinem außer Schiller verzeihen.

„Max, bleibe bei mir! Geh nicht von mir, Max!"

Im Grunde können wir uns keinen Wallenstein — und nun gar den historischen! — denken, dem dieser Ausruf auch nur in selbstvergessenen Träumen zu entfahren vermöchte. Auch hier also wird, wie in der Lyrik, deklamiert. Aber diese Deklamation soll ja auf der Bühne, an die Schiller denkt, auch wirklich zu Wort kommen; sie soll durch das Ohr, lispelnd oder tosend, in die Seele des Zuhörers dringen, auch dann, wenn ihn seine Einlaßkarte nur zur obersten Galerie berechtigt.

Schillers tragisches Pathos in seinen Dramen hat für die Kunst des neunzehnten Jahrhunderts einen Maßstab geschaffen, der in der deutschen Literatur vorher nicht vorhanden war. Die Gegner dieser pathetischen Dramatik wissen sie nicht anders als durch den Namen Schiller zu bezeichnen. So ist Schiller, ob wir nun an die Zeit, da sich die Meininger mit der Bühne des Naturalismus auseinandersetzten, oder an etwas anderes denken, zum Symbol, zum Schlachtruf und in jeglicher Hinsicht, so oder so, zur literarisch-dramatischen Grundlage geworden.

Im einzelnen haben die Dramen Schillers ebenso wie diejenigen Goethes natürlich noch ihre besondere Einflußsphäre. In Sturm und Drang ließen die „Räuber" ihr wildes Lebenslied erschallen. Kampf gegen überlieferte Autorität, gegen Pfaffentum und Fürstenwillkür erfüllte dieses Erstlingsstück wie den „Fiesko", „Kabale und Liebe" und den „Don Carlos", in dem der gewaltsame Zug nach Freiheit bereits gebändigt ins Politische, große Historische hinüberstreift.

Das ist der eine Schiller, der hier mit dem jungen Goethe, mit Sturm und Drang zusammen geht und seinen Anteil hat an den hieraus folgenden Wirkungen auf die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts.

Der andere Schiller ist der des großen historischen Versdramas, das durch den „Wallenstein", „Maria Stuart", „Die Jungfrau von Orleans" und „Wilhelm Tell" begründet wurde. Wir können sagen: diese vier Stücke sind im Hinblick auf die Bühne der Gegenwart unsere klassischen Dramen schlechthin, sind die unverlierbare Grundlage

jedes deutschen Theaters geworden. Das vermag auch der nicht zu leugnen, der aus höheren Gesichtspunkten der Kunst nicht ihr Freund ist.

Im besonderen hat der „Wallenstein", der auch durch die Form der Trilogie späteren Dichtern wie Grillparzer und Hebbel den Weg wies, den Schicksals- und Schuldbegriff geklärt: „In deiner Brust sind deines Schicksals Sterne." Erst im „Wallenstein" ist der hohe Stil des deutschen Bühnendramas, besonders in den Szenen mit Questenberg, der Unterhandlung mit Wrangel und der Bankettszene, Wirklichkeit geworden. Meisterhaft ist es dem Dichter gelungen, hier wie in der „Maria Stuart" zu idealisieren, ohne den realistischen Sinn des Lebens zu verletzen. Lyrische Einlagen von zauberischem Klang, namentlich in der „Maria Stuart", der „Jungfrau von Orleans" und „Wilhelm Tell", beleben das Gesamtbild der Charaktere und Situationen oder malen die Landschaft. Mit der „Jungfrau von Orleans" deutete Schiller bereits in die romantischen Fernen; mit dem „Wilhelm Tell" erfaßte er hellhörig den nationalen Gedanken; ein Jahrzehnt vor den Befreiungskriegen klang es hier aus dem Munde des kernhaften Attinghausen:

> Ans Vaterland, ans teure schließ dich an.
> Das halte fest mit deinem ganzen Herzen,
> Hier sind die starken Wurzeln deiner Kraft.

In diesem Geiste schworen die vier Waldstätten auf dem Rütli:

> Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern,
> In keiner Not uns trennen und Gefahr.

Das war der Geist, der schon in der „Jungfrau von Orleans" zutage trat:

> Nichtswürdig ist die Nation,
> Die nicht ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre.

In dieser Beziehung ragt Schiller von unsern Klassikern allein in das nationalste aller Jahrhunderte unmittelbar hinein. Goethe zog sich zu der Zeit, da die deutsche Ehre auf dem Spiele stand, mit dem „Westöstlichen Divan" in die Poesie des Orients und im übrigen in sich selbst zurück.

Als Historiker hat Schiller durch den Hinweis auf die Bedeutung der Universalgeschichte, als Philosoph durch die schöngeistige Verarbeitung besonders Kantischer Gedanken, als Stilist durch seine wissenschaftliche wie künstlerische Prosa auf die Folgezeit anregend und deutend eingewirkt. Das Beste aber war dieses alles noch nicht.

Das Beste und Fruchtbarste war Schillers Idealismus in seiner Totaliät. Diesen hätte das neunzehnte Jahrhundert nicht missen können. Und nicht nur aus allen seinen Dichtungen stieg dieser Idealismus empor, sondern auch aus seiner rein menschlichen Persönlichkeit. Schiller ist vielleicht der am idealsten gesinnte Dichter der Weltliteratur gewesen. Er lebte nur für die Idee. Dieser brustkranke Mann entäußerte sich seines Irdischen bis zu einem unglaublichen Grade. Seine Tage, seine so oft schlaflosen Nächte waren dem reinen lichtvollen Gedanken, waren der ewigen Schönheit zugewendet. An wen sollten wir denken, wenn wir als ein solches Vorbild Schiller nicht hätten!

Dieser persönliche Idealismus hat allein durch sein tatsächliches Vorhandensein das neunzehnte Jahrhundert in deutschem Geiste erzogen. Vor allem hat er der Literatur die Richtung nach oben gewiesen. Nach unten kommt sie schon immer wieder allein. Nicht wie der Mensch an sich ist, sondern wie ihn unsere höhere Vorstellung wünscht, wurde seit Schiller auch in der Kunst bedeutungsvoll. So wurde das Naturkind Goethe notwendig durch Schiller ergänzt.

Mag man daher immer Goethes Größe mit Recht neben Schiller betonen: es würde uns und unserer Literatur so etwas wie ein reingeistiger und sittlicher Prüfstein fehlen, wenn wir die hochfliegenden Ideale Schillers nicht hätten. In ihnen hat das deutsche Volk, auch noch das zwanzigste Jahrhundert, die Reinheit seiner eigenen Seele erkannt.

15. Die Romantik.

Von der Romantik hat eine literarische Strömung, die noch heute breit vor unsern Augen dahingeht, den Namen erhalten, die Neuromantik. Im Geiste der Romantik schrieb Wagner seine Musikdramen, dichteten so viele berühmte Vertreter des neunzehnten Jahrhunderts, begrüßten jung und alt auf ihren Reisen Gebirgsbilder und Mondblicke: „Ach, wie romantisch!"

So ist uns die Romantik ein Teil unseres Innenlebens geworden, jedoch nur, wenn wir dazu veranlagt sind. Solange die Erde steht, gibt es Romantiker und Nichtromantiker. Aber es ist merkwürdig: jeder will nur das letztere sein. Das romantische Wesen hat sich als überschwenglich und weltverloren etwas in Verruf gebracht in dem Jahrhndert, da Telephonglocke und elektrische Bahn uns die Romantik aus dem Kopfe treiben.

Es ist auch schon etwas daran: aus weltverlorener Waldeinsamkeit ist die blaue Blume, die Novalis in seinem „Heinrich von Ofterdingen" feiert, zutage gekommen. In den romanischen Ländern hat sie, wie ihr Name schon sagt, zuerst geblüht. Der größte Romantiker ist vielleicht sogar ein Franzose gewesen, Alphonse de Prat, genannt Lamartine, dessen „Méditations" in der Zeit von Goethes Alter erschienen. Aber nicht minder gewaltig ergriff die Romantik die germanischen Länder, wie allein schon in England die Namen Byron und Scott bezeugen, und in Deutschland gewann sie ein neues Antlitz: sie wurde sinnig und innig.

Das Wesen der Romantik ist nicht mit wenigen Worten zu kennzeichnen. Ins Mittelalter stieg sie hinab, zu den Rittern in strahlender Rüstung, zu dem christlichen Geist, der damals viel bildvoller redete als jetzt, nachdem schon das Luthertum, die Aufklärung und die Kritik der reinen Vernunft das viele Gerank weggeschnitten hatten. So ergab sich von vornherein ein Gegensatz zum Klassizismus, der vorwiegend aus dem Altertum und der heidnischen Mythologie schöpfte. Das ist aber nur die eine Seite, die uns vielleicht am besten in klassischer Form Schiller in den „Göttern Griechenlands" zeichnet. Hiermit hängt naturgemäß die Abkehr von den Kunstregeln der Antike, namentlich auf dramatischem Gebiet zusammen, wenngleich in dieser Richtung

Sturm und Drang bereits den Weg gebahnt hatte. Aber in der Romantik war alles noch viel verworrener. In Grenzenlosigkeit erging sich der romantische Geist am liebsten, nicht freilich mit dem derben Saftwort, der urwüchsigen Volkssprache von Sturm und Drang, sondern zart und duftig. Das Geheimnis, das Halbdunkel, das ebenfalls schon von Sturm und Drang geliebt wurde — führt uns doch Goethe schon im „Götz von Berlichingen" zu Zigeunern im einsamen Forst wie später Heinrich von Kleist im „Käthchen von Heilbronn" —, das wurde nun in der Romantik fast zur Voraussetzung poetischen Schaffens. Die mystische Unklarheit war das Lebenselement des Romantikers, selbst in den Charakteren, die nun rasch ins Ungeheure, ja Groteske hineinwuchsen. Es konnte ja gar nicht anders sein, weil die Romantik die Betonung der Individualität, die schon Sturm und Drang vertreten hatte, steigerte zum wildesten Sichausleben des nur künstlerisch bedingten oder geschauten Ichs. Die Kunst wurde alles. Was nicht zu ihr in Beziehung gesetzt werden konnte, war nicht wert, angesehen zu werden. Hoch stand da natürlich die Wissenschaft, die der Kunst diente wie die Philologie, vor allem die Germanistik; denn im Wesen der Romantik lag der Hinweis auf Vaterland und Volkstum. In den Tagen der Romantik und im Zusammenhang mit ihr haben die Brüder Grimm die Grundlage zur Deutschwissenschaft gelegt. Das deutsche Wort, das deutsche Märchen, das deutsche Recht, die deutsche Sitte, das deutsche Gedicht der alten Zeit wurden erst jetzt mit ihren Wurzeln ausgegraben. Die deutsche Kultur, die bisher wie ein Ableger griechisch-römischen Geistes erschien und manchen noch heute so erscheint, zeigte sich den Romantikern zuerst in ihrer bodenständigen Stärke. Und wie der Deutsche allezeit gern in der Welt umher abenteuert, immer eine unbegreifliche Sehnsucht nach etwas anderm, besonders, nach der Ferne hat, die so ahnungsvoll am Horizont beim Sonnenuntergang verdämmert, so prägte gerade die deutsche Romantik diesen schon bei den Romanen sichtbaren Gedanken gewaltig aus. Das ist ein Irrlichtelieren durch Wald und Feld, ein Singen und Springen, ein Jauchzen und Jubilieren, ein Flüstern und Weinen, ein zielloses Hin und Her von Menschen, die einander kaum kennen lernen, daß sich der vernünftige Leser des zwanzigsten Jahrhunderts oft an den Kopf fassen möchte: „Haben denn diese Leute nichts zu tun?" Nein, sie haben nichts zu tun, sie kennen keine Sache und keine Arbeit, sie kennen nur die träumenden Sommernächte und plätschernden Brunnen, vor allem aber ihr eigenes Ich, dessen Leben dahinschwindet in unsagbarem Glück und Weh wie ein fallender Stern im Dunkel der Nacht.

Da soll nun jemand mit einem Satz sagen, was Romantik ist, zumal von der Hauptsache noch gar nicht die Rede war: der Liebe. Und wie ganz geht der Romantiker in der Liebe auf! Auch hier aber ist es wie ein Vorüberhuschen, wie ein Niegewesensein. Die feste Liebe zwischen Mann und Weib, die auf Erkennen und Bekennen ruht, ist der Romantik fast gänzlich unbekannt. Sie hat kein Hehl daraus gemacht — und Friedrich Schlegels „Lucinde" predigt es eindringlich der Öffentlichkeit, daß ihr die freie, durch keine äußere Formel gebundene Liebe gerade recht war. Und sie hat es durch die Tat bewiesen, wenn ihre Vertreter schließlich auch die für das Glück der Geliebten notwendigen bürgerlichen Folgerungen zogen. So wanderte Karoline

selig von einer Ehe zur andern. Ein Kind kündige sich an, nun sei es gut zu heiraten, schrieb die Dichterin Sophie Mereau dem Dichter Clemens Brentano. Und so geschah es. Dem gegenüber steht dann noch die Liebe zu dem Mädchen, das noch nicht zur Jungfrau erblüht ist, und zu der längst Entschwundenen, die weit über die Sterne geschwebt ist zu den seligen Gefilden unirdischen Blumenglücks.

So war die Romantik, unwesenhaft, traumerfüllt. In Fichtes Philosophie des Ichs fand sie ihren eigentlichen wissenschaftlichen Ausdruck. Folgen wir aber den Definitionen der romantischen Dichter selbst, so wissen wir nicht, was wir von dem romantischen Wesen denken sollen. Am besten trifft vielleicht Novalis, der erste wirkliche Dichter der Romantik, den Kern, wenn er sagt: „Romantisieren heißt, dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein geben.“ Aber wie vieles ist in dieser Definition nicht enthalten! Sie haben es selbst nicht recht gewußt, wie weit die Wellenkreise ihres Dichtens reichen würden. Hören wir nur die allgemein als maßgebend anerkannte Erklärung Friedrich Schlegels, des theoretischen Begründers der älteren romantischen Schule, in der programmatischen Zeitschrift „Athenäum“: „Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegenem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosem Gesang.“

Echt romantisch ist diese Definition des Romantischen. Auf zwei noch nicht berührte Ausstrahlungen der Romantik weist sie aber deutlich hin: die Universalität und den Witz. In der Tat geht von der Romantik ein solcher Zug ins Weite, daß sie bestrebt scheint, alle Künste in einem einzigen Bilde zusammenzufassen. Darum erleben wir die Romantik neu so unmittelbar bei Wagner, der die Musik mit der Poesie verschmolz. Aber auch die bildenden Künste wurden in den Kreis einbezogen. E. T. A. Hoffmann war Musiker, Maler und Dichter. Das war typisch und ist es mehr oder minder geblieben. Und dann der Witz, der sprunghaft, wie ein übermütiger Junge, durch die romantische Literatur eilt: wir kennen ihn am besten aus Brentanos Feuerwerk.

Groß ist der Einfluß der Romantik auf fast alle Gebiete geistigen Lebens geworden, unter denen wir die Geschichte nicht vergessen dürfen. Der historische Sinn des Jahrhunderts wurde allgemein wie in den einzelnen Disziplinen gekräftigt. Dagegen haben es die Dichter der romantischen Schule selbst nur zu geringen Wirkungen gebracht.

Fast wurden die Vorläufer der Romantiker, Hölderlin, Matthisson und Jean Paul, mehr gelesen und als Vorbild benutzt als jene selbst. Besonders die Verehrung

Jean Pauls überstieg zeitweise diejenige Goethes und Schillers. Heute ist uns der Sinn für diese aufsprühenden Funken geschwunden, und von Nachahmern Jean Pauls kann ernsthaft gar nicht gesprochen werden. Die beiden Brüder Schlegel, August Wilhelm und Friedrich, haben es zu keiner einzigen größeren Dichtung von nachhaltigem Wert gebracht. Um so stärker war die Anregung, die sie durch ihre Übersetzungen aus dem universal gerichteten Geist der Romantik heraus der späteren deutschen Literatur gaben, unterstützt hierin hinsichtlich Shakespears von Tieck, seiner Tochter Dorothea und Graf Baudissin. Tieck aber dürfen wir noch als den hochbedeutenden Begründer der neuen deutschen Novelle ansehen. Fragmentarisch und dunkel war das Dichten des Freiherrn Friedrich Leopold von Hardenberg, der besser unter dem Namen Novalis bekannt ist. Seine Poesie trug schon früh den Todeskeim in sich wie diejenige Hölderlins. Nicht viel anders steht es mit den jüngeren, den sogenannten Heidelberger Romantikern. Man las und liest wohl die eine oder andere Novelle von Clemens Brentano und Achim von Arnim, schöpfte dauernd aber nur aus ihrer Volksliedsammlung „Des Knaben Wunderhorn", die den Spuren Herders auf deutschem Gebiet nachgeht. Um sie herum sehen wir geistreiche Frauen gestellt wie Rahel Levin und Bettina Brentano, Clemens' Schwester und Arnims Gattin, die dann im Alter durch „Goethes Briefwechsel mit einem Kinde" einen Glorienschein um Goethes Haupt und vor allem um das ihrige zu ziehen bemüht war. Wir sehen da ferner den katholischen Mystiker Joseph Görres, den idealistischen Philosophen Schelling, den klugen Theologen Schleiermacher. Aber man kann sie alle, Schleiermachers Abhängigkeitsreligion nur in engeren Kreisen, nicht in dem umfassenden Sinne zu den Grundlagen der späteren Literatur rechnen wie Goethe oder Schiller, wenngleich sie natürlich mit den Gedanken der Folgezeit schon rein entwicklungsgeschichtlich untrennbar verbunden bleiben.

Der Geist ist es, der aus der Vielheit der Romantiker zusammenströmt zu einer einzigen großen Wirkung. Es ist ja bezeichnend, daß ein Schwabe, der in jungem Alter schon fünf Jahre vor Goethe starb, Wilhelm Hauff, viel eher als eine Grundlage der deutschen Literatur angesehen werden könnte, obwohl er keiner romantischen Schule angehört, ja nicht einmal durchaus und überall romantischen Geistes ist. Dort, wo die Romantik bei ihm deutlich zutage tritt, in der kleineren Erzählung, genau wie bei E. T. A. Hoffmann, hat er denn auch gar keine bedeutenden Fernwirkungen gehabt, so lieblich auch die „Bettlerin vom Pont des Arts" und anderes aufgefaßt und ausgeführt ist. Dagegen ist sein „Lichtenstein" ebenso wie der englische Roman Scotts die Grundlage des späteren deutschen Geschichtsromans geworden, wie wir ihn in Scheffels „Ekkehard", Freytags „Ahnen" oder Wicherts „Heinrich von Plauen" neu erlebten. Und doch ist gerade im „Lichtenstein" die Zerfahrenheit romantischer Kunst fester, formsicherer Komposition gewichen.

Nur der romantische Geist also im allgemeinen gehört zu den Grundlagen der nachgoethischen Literatur; und das ist das Charakteristische und Lebensvolle an diesem Geist der Romantik, daß wir vielleicht ihn selbst, aber nicht seine eigenen Grundlagen begreifen. Das liegt wohl daran, daß er wirkliche Grndlagen nie gehabt hat, nie haben konnte, denn sie hätten ihn bereits im Entstehen zerstört.

16. Der nationale Gedanke.

Dem nationalen Gedanken, der hier, wie man sieht, zu der ersten der angeführten Grundlagen, dem internationalen Gedanken der Weltliteratur, das Gegenstück bildet, sind wir schon mehrfach, zuletzt bei der Romantik, begegnet. Aber er hat doch auch seine besondere Entwicklung und seine besondere Wirkung.

Tief ins Altertum müssen wir zurückgehen, um seine Wurzeln aufzudecken. Sogar die Vorgeschichte ist durch die Frage nach dem autochthonen Menschen in den Gesichtskreis von Untersuchungen einbezogen, die sich den Begriffen „Vaterland“ und „Nation“ widmen. Der nationale Gedanke im engeren Sinne war auch bei den asiatischen Völkern, über die wir durch die alte Geschichte unterrichtet sind, noch nicht vorhanden. Vielmehr entstand er erst im alten Griechenland.

Der chinesische oder persische Fürst, vor dem die Untertanen in den Staub sanken, um mit der Stirn den Boden zu berühren, wußten ebensowenig was eine „Nation“ sei, wie die französischen Bourbonen, obwohl diese es bereits hätten wissen können. Als in Griechenland der Gedanke sich Bahn brach, daß ein nationaler Staat nur auf dem Staatsbürgertum ruhen könne, da erst begann das Leben der Nationen. Die persönliche Freiheit und Verantwortung des einzelnen, die Belastung mit Staatspflichten, die keine Sklavendienste mehr in sich schlossen, und die Beschenkung mit Staatsrechten, die gesetzlich gewährleistet wurden, waren die ersten notwendigen Grundlagen des modernen Staats. Der einfache Bürger durfte mitsprechen in der Politik und selbst hohe Würdenträger, wie bei dem Ostrakismos, außer Landes verweisen helfen, mußte freilich andererseits auch mitzahlen und mitsterben, wenn das Vaterland in Gefahr war. Aber es war doch ein Vaterland, nicht mehr der Besitz eines Despoten und Tyrannen, die ja auch Griechenland so wohl kennen gelernt hat.

Die alten Athener sind es besonders, die in dieser Sprache noch heute zu uns reden. Die Renaissance hat dafür gesorgt, daß wir sie sowohl, z. B. durch die Geschichtschreibung des Thukydides, wie nachher die Römer noch unmittelbar vernehmen. Durch die humanistische Bildung ist die Neuzeit geradezu für den nationalen Gedanken erzogen worden. Das Horazische „dulce et decorum est pro patria mori“: „schön und ehrenvoll ist es, für das Vaterland zu sterben“ — hat sich jedem Gymnasialabiturienten fest in den Sinn und manchmal wohl auch in den Charakter geschrieben.

Es ist nun ja nicht immer so patriotisch zugegangen, wie die schönfärberischen Berichte der Historiker glauben machen möchten. An dem literarischen Ausdruck des Patriotismus ist aber gar nicht zu zweifeln — der ist vorhanden und hat seine persönliche wie literarische Wirkung getan. Und ebensowenig läßt sich die Tatsache von der Hand weisen, daß gerade die Völker, die uns diesen Ausdruck hinterlassen haben, jahrhundertelang die ihnen bekannte Welt beherrschten. Ein römisches Weltreich ohne Patriotismus der entscheidenden Führer und Volksschichten ist undenkbar. Das stolze „civis Romanus sum“: „ich bin ein römischer Bürger“ zeugt namentlich im Munde des Apostels Paulus allzu mächtig von den inneren Lebensmotiven des Staates, der uns seine Sprache, sein Recht und seine Geisteskultur als seine nationalen Güter aufgezwungen hat.

Nicht ganz ist es ihm gelungen; Christus trat dazwischen mit der Aufforderung an seine Jünger, alle Völker in der ganzen Welt um seine Lehre zu sammeln. Von da an haben wir den Konflikt. Der Schnitt liegt in Wahrheit zwischen dem Alten und Neuen Testament, zwischen der nationalen und internationalen Religion. Und wenn der Papst auch später bestrebt war, sich im Kirchenstaat noch seinen eigenen Nationalstaat großzuziehen, so war er doch zugleich Völkerhirt und bezog den Peterspfennig von vielen Nationen.

Da war es kein Wunder, daß die griechisch-römische Staatsüberlieferung nicht stark und einheitlich genug wirken konnte, um den jungen Völkern des europäischen Nordens als vorbildliche Grundlage zu dienen. Der unmittelbare Entwicklungsfaden war zerschnitten, die alten Sprachen waren tot, waren nur noch literarische Werkzeuge. So kam es denn im Mittelalter zu den blutigen Auseinandersetzungen einmal zwischen Papst- und Kaisertum, und sodann innerhalb der einzelnen Völker, die in den Besitz von Fürsten gerieten, und innerhalb der einzelnen Religionen, zumal des Christentums mit seinen zahlreichen Konfessionen und Sekten.

Es ist der unsterbliche Ruhm Rousseaus, diesem Zustand ein Ende bereitet zu haben. Nicht daß er etwa wahrhafte Nationalität hätte begründen wollen — nichts lag ihm ferner. Dadurch aber, daß er die Menschheit zur Natur zurückleitete und das Recht der Persönlichkeit auf sich selbst wieder herstellte, zerschlug er die künstlichen Stützen, mit deren Hilfe der alte asiatische Fürstenbegriff vom Vaterlande dank jenes Konfliktes zwischen Kirche und Staat auch in Europa Eingang gefunden hatte. Die französische Revolution von 1789 machte dann die Bahn frei für einen neuen Staat, der auf dem wirklichen nationalen Gedanken ruhen sollte.

Wie aber stand es nun im deutschen Sprachgebiet in dieser Zeit? Der deutsche Kaiser war noch immer der Herrscher über ein römisches Reich deutscher Nation. Ganz oben im Norden aber hatte sich inzwischen aus der kleinen Mark Brandenburg ein beachtenswerter Staat gebildet, der seit 1701 Königreich Preußen hieß und in Friedrich dem Großen im achtzehnten Jahrhundert einen Fürsten von Weltruf erhielt. Immerhin stammt Lessings preußischer Rittmeister Tellheim noch aus Kurland, und in der freien Reichsstadt Frankfurt war man trotz aller preußischen Siege im Siebenjährigen Kriege höchstens fritzisch gesinnt. Aber der Ruhm der Unbesiegbarkeit heftete sich an die Fahnen des im übrigen noch gar nicht nationalisierten Preußenvolkes.

Da kamen im Äußeren der Druck und im Inneren die großen Führer. Napoleon lehrte das preußische Volk, was es bedeute, keine Nation zu sein, und Scharnhorst, Gneisenau und der Freiherr vom Stein zogen die Folgerungen aus dieser Lehre. Zwar erhielt das Volk noch bei weitem keine Verfassung — diesen Leidensweg werden wir ja noch kennen lernen. Aber die Leibeigenschaft wurde aufgehoben, die Städteordnung geschaffen und die allgemeine Wehrpflicht eingeführt. So trugen die Niederlagen von Jena und Auerstädt und der Reichsdeputationshauptschluß von 1803, in dem eine Reihe kleiner deutscher Vaterländer, d. h. fürstlicher Besitzungen, verschwand, ihre nationalen Früchte.

So wurde das preußische Volk fähig, sich seine nationale Freiheit zu erkämpfen. Heinrich von Kleist, dessen Dramatik auch sonst im neunzehnten Jahrhundert fortgewirkt hat, wie sich im einzelnen noch ergeben wird, dachte zornglühend für Germania an den Tag der Rache und beschwor in der „Hermannsschlacht" das alte germanische Heldentum, in dem „Prinzen von Homburg" die waffenklirrende Mark: „In Staub mit allen Feinden Brandenburgs!" Endlich nahte die Stunde der Befreiung. Friedrich Rückert dichtete seine geharnischten Sonette, Arnim, Eichendorff, Brentano und Fouqué schrieben ihre Kriegslieder, Fichte hielt seine Reden an die deutsche Nation. Noch waren die Deutschen keine Nation, aber ihre Taten von 1813 forderten es. Ernst Moritz Arndt, Max von Schenkendorf und Theodor Körner, der seinen Patriotismus mit dem Tode in der Schlacht besiegelte, entflammten durch ihre Vaterlandsgesänge die deutsche Seele weit über die preußischen Grenzen hinaus. Das Volk stand auf, der Sturm brach los. Es war der nationale Gedanke, der in den Leiden der napoleonischen Zeit erwacht war und nun in hellen Flammen emporlohte.

Unterstützt auch von der romantische Weltanschauung und Dichtung, ist er seitdem nicht wieder zur Ruhe gekommen. Fröhlich sammelten sich um ihn die Burschenschaften, bauten in seinem Geiste freigesinnte Männer an der deutschen Zukunft. Das war den Regierungen der drei östlichen Kaiserreiche gar nicht recht. Die Freunde des deutsch-nationalen Gedankens wurden als Demagogen verdächtigt und verfolgt, und die Herrscher, die gar zu gern nach altüberlieferter Fürstenwillkür weiter regiert hätten, schlossen die sogenannte „Heilige Allianz".

Aber der nationale Gedanke war noch heiliger und sprengte alle Ketten. Die Pforten des Deutschtums flogen auf in aller Welt. Das Sehnen jedoch kam und wuchs: wann würde es ein freies deutsches Volk, eine große Nation geben?

Wie es geworden ist, wissen wir. Wenn uns eine Grundlage deutlich geworden ist, dann ist es diese, auf der im Weltkriege Zehntausende von Geschützen ihre nationalen Lieder sangen.

Von der Literatur der Welt gingen wir aus, bei der Literatur der Nation bleiben wir stehen. Dieser Kreis bildet ein Ganzes, von dem sich die nachgoethische Literatur, wie wir jetzt sehen, als eine neue und selbständige Einheit abhebt. Im Bereich dieser nationalen, neudeutschen Einheit werden wir nun wandern.

Es wäre ganz falsch anzunehmen, daß sich innerhalb eines engen Rahmens alle Grundlagen besprechen ließen, die für so weit gesteckte Ziele in Betracht kommen. Nur einige Hauptpunkte waren anzudeuten. Darauf aber kam es ja auch an, denn im übrigen bringt ein jeder Geist seine eigene Grundlage bereits mit.

Es ist ein dauernder Ausgleich von Zeitgeist und Individualität, dem eine jede höhere Literatur Leben und Fortschritt verdankt. Entscheidend ist aber jederzeit nicht das Volk, sondern der einzelne, der es mitreißt zu neuen Idealen. Denn das ist doch der Sinn einer jeden Grundlage, daß sie unsichtbar werden soll durch den Bau, der sich auf ihr erhebt, wie es die Bestimmung der Wurzel ist, daß der Baum aus ihr die Kraft zieht, zu grünen und zu blühen: dann werden die Vögel kommen und in seinen Zweigen singen.

II.

Erben der klassischen und romantischen Dichtung.

1. Karl Immermann.

Es gibt wenige Dichter, deren Werke so vielseitig überlieferte Werte verarbeiten und ihre Zeit so getreu widerspiegeln, wie Immermann, der Dichter der „Epigonen“. Den Gestalten dieses großen sozialen Zeitromans, der die Brücke schlägt von Goethes „Wilhelm Meister“ zu Freytags und Spielhagens Romanen, gleicht er selbst: etwas goethisch, etwas romantisch, auch schon etwas realistisch, in seiner literarischen Bedingtheit aber immer ein Epigone.

Karl Lebrecht Immermann (1796—1840) wurde am 24. April 1796 als der Sohn eines preußischen Kriegs- und Domänenrats in Magdeburg geboren. 1813 bezog er die Universität Halle, die 1806 von Napoleon aufgehoben, inzwischen aber von Jerome wieder eröffnet worden war. Der Befreiungskrieg rief noch in demselben Jahre alle Hallenser Studenten zu den Waffen, was Napoleon veranlaßte, die Universität zum zweiten Male zu schließen. Immermann trat jedoch erst nach der Schlacht bei Leipzig 1813 in das Heer ein und nahm an der Schlacht bei Waterloo teil. Literarisch wurde er in dieser ersten Lebenszeit am stärksten von der Romantik, besonders Fouqué, Tieck und E. T. A. Hoffmann, beeinflußt. Ein dramatisches Idyll, „Die Brüder“, das aus der Studentenzeit stammt, weist aber auch auf die Familienstücke Ifflands hin. Es wurde 1835/36 in Düsseldorf und noch 1905 im Bergtheater auf dem Harzer Hexentanzplatz mit Erfolg aufgeführt.

Nachdem er seine erste juristische Prüfung bestanden hatte (1817), wurde er zunächst Auskultator in Aschersleben. Kurz vorher hatte er seine erste große Enttäuschung erlebt: eine Freundin seiner Schwester, Luise von Strasser, mit der er sich verlobt hatte, war (1817) von dem Verlöbnis zurückgetreten. Aber mit Hilfe seines Freundes Herzbruch wurde er seines Trübsinns Herr. 1819 bestand er seine zweite Prüfung und wurde darauf als vortragender Auditeur an das Generalkommando nach Münster berufen. Bevor er dorthin reiste, besuchte er Berlin.

In Münster vollendete er sein erstes größeres Drama, „Das Tal von

Ronceval". Nach einer Reise, die ihn während eines Urlaubs 1820 nach Dresden und seiner Heimatstadt Magdeburg führte, schrieb er das Drama „Edwin", dessen Held für freie Menschenrechte begeistert ist, aber die Schwierigkeiten ihrer Ausübung tragisch erlebt, sobald er auf den Thron berufen wird. Satirische Züge in diesem Stück, dessen Stoff der altenglischen Geschichte entnommen ist, deuten wiederum auf den Einfluß der Romantik hin, wenden sich aber gegen Fouqué. Von einer Ballade in „Des Knaben Wunderhorn" anregt, also ebenfalls romantisch überliefert ist der Einakter „Der Verschollene", der 1821 entstand. Das Lustspiel „Die Prinzen von Syrakus", das die ästhetischen Tees und andere gesellschaftliche Einrichtungen satirisch behandelt, dichtete er zur Hochzeit seiner Schwester. 1822 erschien seine Sammlung „Die Papierfenster eines Eremiten", die einen Briefroman, Satiren, Gedanken, Hymnen und den „Verschollenen" enthielt — das Ganze in seiner Formlosigkeit so recht ein Erzeugnis romantischen Geistes, wenngleich Goethes Einfluß unverkennbar ist. Auch seine erste Gedichtsammlung klingt fortwährend an Goethe an, und sein Drama „Petrarca" spiegelt Goethes „Tasso" wider. Man sieht, daß der junge Immermann mehr als andere Dichter das literarische Erbe seiner Zeit vertrat.

Inzwischen war in Münster ein Lesezirkel zustande gekommen, dessen Mittelpunkt Immermann wurde. Beteiligt waren auch der Historiker Kohlrausch und der Brigadekommandeur von Lützow — berühmt durch die Befreiungskriege und Körners Lyrik —, dessen feingeistige Gemahlin Elisa geb. Gräfin Ahlefeldt sich lebhaft für den sechs Jahre jüngeren Dichter interessierte.

1823 erschien seine Tragödie „König Periander und sein Haus", die Shakespeares Kunst mit der antiken zu verbinden trachtete und auf einer Erzählung Herodots beruht. Damals entstand auch sein Lustspiel „Das Auge der Liebe", gedichtet nach Shakespeares „Sommernachtstraum", und (1825) die Novelle „Der neue Pygmalion", die 1792 in der Rheingegend spielt und ganz den Einfluß Goethes verrät.

Inzwischen leiteten Elisa und ihr Gatte, deren Ehe kinderlos war, ihre Scheidung ein, ohne daß indessen Elisa den Wunsch Immermanns, sie heimzuführen, erfüllen wollte, so sehr sie ihm auch ihre Liebe zugewandt hatte. 1824 ging der Dichter als Kriminalrichter nach Magdeburg, wo er zunächst Scotts „Ivanhoe" zu Ende übersetzte, eine Abhandlung „Über den rasenden Ajax des Sophokles" und das Trauerspiel „Cardenio und Celinde" (1826) schrieb. Die schon von Gryphius im siebzehnten Jahrhundert behandelte Fabel war vor Immermann von Arnim in „Halle und Jerusalem" verarbeitet worden. Hier also haben wir wieder eine Anregung der Romantik vor uns, wenn auch eigene Erlebnisse — vor allem Elisas Weigerung, ihn zu heiraten — dem Stück eine eigene Note geben: das Gespräch Cardenios und Celindes über die Ehe beweist das besonders deutlich. Elisa besuchte auf Immermanns Bitten seine Mutter, und sogar Lützow begünstigte den Plan der Verbindung seiner früheren Gemahlin mit Immermann und ließ ihm einen jährlichen Zuschuß anbieten, was dieser natürlich ablehnte. Aber alles war vergeblich, Elisa

fürchtete die Poesielosigkeit einer zweiten Ehe und das Zerwürfnis mit ihrer Familie. So blieb es bei den alten geistigen und freundschaftlichen Beziehungen. Noch in Magdeburg (1826) schrieb Immermann sein „Trauerspiel in Tirol“, das er später (1833) nach der Umarbeitung „Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeier“ nannte. In fünf Akten und fünffüßigen Jamben rollt sich das bekannte historische Geschehen ab, das hier mit Hofers Worten schließt: „Nach Mantua nun, ich habe überwunden.“ In diesem Stück ist eine neue Anlehnung an das große Erbe der Klassiker deutlich: an Schillers „Wilhelm Tell“.

Nachdem Immermann 1826 die dritte juristische Staatsprüfung bestanden hatte, wurde er zum Landgerichtsrat in Düsseldorf ernannt, wohin er im März 1827 übersiedelte. Elisa folgte ihm und bezog mit ihm zusammen ein nahe dem Rhein gelegenes Haus, das nun mit dem Hause des neuen Direktors der Kunstakademie, Wilhelm Schadow, an Geselligkeit und künstlerischem Leben wetteiferte. Hier entstand eins von den sechs bis neun geplanten Hohenstaufendramen, „Kaiser Friedrich II.“ (1828), dessen Grundlage ein erdichteter Konflikt in der Familie des Kaisers bildet. Dann folgten „Die Schule der Frommen“, ein Lustspiel in Alexandrinern, das sich gegen die Pietisten richtete, „Der Karneval und die Somnambule. Aus den Memoiren eines Unbedeutenden“ (1830), eine Erzählung, die Somnambulismus und Magnetismus verspottete, und eine neue Sammlung von Gedichten.

Von Heine, dessen ersten Band der „Reisebilder“ er anerkennend besprochen hatte, zu Beiträgen für den zweiten Teil aufgefordert, sandte Immermann 36 Xenien, darunter solche, die sich gegen die deutsche Dichtung in orientalischem Stil wandten. Platen, der Dichter der „Ghaselen“ (1821), mußte sich besonders durch das folgende Epigramm getroffen fühlen:

> Von den Früchten, die sie aus dem Gartenhain von Schiras stehlen,
> Essen sie zuviel, die Armen, und vomieren dann Ghaselen.

Platen schrieb nun gegen Heine und Immermann die aristophanische Literaturkomödie „Der romantische Ödipus“, auf die Immermann mit der Schrift „Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Kavalier“ (1829) antwortete, einer kritischen Abhandlung und 22 parodistischen Gedichten, während Heine im dritten Teil der Reisebilder seine schonungslosen persönlichen Angriffe auf Platen machte.

Satirisch gehalten ist auch das komische Heldenepos „Tulifäntchen“ (1830):

> Einst im Fantenreiche blühte
> Das Geschlecht der Tulifanten.
> Reiches Kornland, zwanzig Schlösser,
> Schöne Wiesen, manch ein Geldsack
> Waren sein, jedoch wo blieb es?
> Mäus' verwüsteten das Kornland,
> Und der Strom verschlang die Wiesen.

Aus diesen Versen hört man bereits die Epik Scheffels, Kinkels, Baumbachs und Webers aus Zukunftsfernen herübertönen. Besonders der „Trompeter von Säckingen" hat hier seine Melodien gelernt. Mit schalkhafter Heiterkeit verspottet der Dichter in schönen Versen die Gebrechen der Zeit, anerkannt von Heine, Tieck, Alexis, Lenau und Reinick. Von Heine mit Recht gerühmt wurde der vorletzte Gesang, der „zu den hängenden Blumengärten der Feendichtung„ gehöre:

An dem Hügel, erlengrün,
Auf der Elfenwiese, duftig,
In dem Kelch der roten Tulpe
Saß die zarte Fee Libelle,
Saß das goldbeschwingte Wunder.
Äußerst glänzend war das Fest!
Zu der Tulpe Füßen spielte
Der tonkundigen Zikaden
Auserwählteste Kapelle
Stücke von den besten Meistern.
Ernsthaft standen Exzellenzen
Feuerwürmer, mit den glühnden
Ordenssternen, in der Runde,
Flogen dann und wann galant
Zu den Damen, die in Lüften
Schwebten strahlend, reich geputzet,
Zu den lieblichen Libellen . . . . .
Kleine Päglein präsentieren,
Gnomenknäblein guter Herkunft,
Blütenpunsch in Maienglöcklein;
Alles lacht und scherzt und tändelt,
Alles glüht und funkelt, schwirret
Um den Thron der zarten Kön'gin,
Um den roten Tulpenthron.
Heiter sprach das goldne Wunder:
„Nun beginnt der Nacht geweihten
Reigen, euren Tauperltanz!"
Alsobald in Ordnung stellten
Sich die lieblichen Libellen,
Faßten sich, im Kreis geschlungen,
Tanzten nach dem frohen Takte
Der tonkundigen Zikaden
Auf des Taues Perlen munter
Ringelreigen um die Kön'gin,
Um den roten Tulpenthron.
Sicher, ohne je zu fehlen,
Hüpften sie von Perl' zu Perle.
Keine Perl' zerfloß erschüttert,
Nicht einmal erbebt' ein Perlchen
Von dem Druck der Lilienfüße.
Seht, so leicht sind die Libellen!
Doch die glühnden Exzellenzen
Feuerwürmer gingen ernsthaft
Rund in dieses Reigens Mitte,
Fackelträgerdienst versehend.
Aber als der Reigen kreiste
Nun zum drittenmal mit Jubel
Auf den mondbeblinkten Perlen,
Kam geritten hoch am Himmel
Auf dem Wind, dem schnellen Roß,
Jetzt die silberblühnde Wolke.
Also rasch war sie geritten,
Daß der Wind selbst außer Atem
War gekommen und zur Erde
Sank ins Gras mit kranker Lunge.
In den Kreis des Festes trat sie,
Und zur Fee, der goldbeschwingten,
Sprach die silberblühnde Wolke:
„Wie? Du feierst frohe Feste?
Wie? Du schaust den Tauperltanz?
Und dein Held, Don Tulifäntchen,
Steckt im Vogelmessingkäficht,
Eingesperrt von der Gemahlin,
Der lavendelduft'gen Fürstin!
Auf und eile! Rett' ihn! Fliege!
Er beschloß im tapfern Herzen,
Stürzen will er in den Abgrund
Seinen Leib. Ich hört' es selber."
Sprach's. Da klagten alle Geister,
Denn beliebt ob seiner Tugend,
Hochbeliebt ob seiner milden,
Adeligen, feinen Sitten
In dem ganzen Ginnistan
War der Held, Don Tulifäntchen.
Dunkel wurden vor Betrübnis
Alle glühnde Exzellenzen.
Die Zikaden machten Pause,
Zagend standen die Libellen.
Doch die Jüngste fiel erbleichend
Und mit leisem Schrei in Ohnmacht.
Rosalindchen hieß das reiche
Schöne Kind voll Sympathie.
Nur die zarte Fee Libelle
Blieb gefaßt. Emporgerichtet

In der Tulpe, sprach sie also:
„Von dem Fest etwas ermüdet,
Flög' ich wohl nicht rasch genug
Zu der Rettung meines Helden.
Auf, ihr Pagen, sagt dem Kutscher,
Sagt dem rauchen Bärenvogel,

Er soll gleich die Equipage
Mit den sechs Hirschkäfern schirren!"
Sprach's. Es rannten fort die Pagen
Nach der Fee gewölbtem Marstall,
Der im Wurzelwerk der Erle
War erbaut zu ebner Erde.

Sie ist nicht erschütternd, diese Poesie, aber sie war damals unbekannt: der Erbe der klassischen und romantischen Dichtung hatte einen neuen Ton angeschlagen, wie er in dieser Form weder in Wielands „Oberon" noch in Shakespeares „Sommernachtstraum" zu hören war. Damals entstanden noch die Novelle „Der Mexikaner", das historische Trauerspiel „Graf Adam von Schwarzenberg" und das Epos „Der Schwanenritter".

1832 erschien die Trilogie „Alexis", deren Held eigentlich Peter der Große, nicht dessen Sohn Alexis ist. Die Dichtung besteht aus den beiden fünfaktigen Tragödien „Die Bojaren" und das „Gericht von St. Petersburg" sowie dem einaktigen Epilog „Eudoxia". Viel höher steht das mystische Drama „Merlin" (1832), eine Tragödie des Widerspruchs: „Der Sohn Satans und der Jungfrau (Candida), andachttrunken, fällt auf dem Wege zu Gott in den jämmerlichsten Wahnwitz." Der durch die Herkunft gegebene Zwiespalt in der Seele Merlins mußte naturgemäß zur Behandlung der Faust-Probleme führen, und so ist denn auch „Merlin" Immermanns „Faust" genannt worden. Die freie Versform bildet ein weiteres Bindeglied mit Goethes Werk. Es bedarf kaum des Hinweises darauf, daß auch Immermanns Merlin dem göttlichen Gedanken sein letztes Wort widmet. Der Schluß erinnert auffallend an Goethes Mephisto-Poesie, die Immermann als köstliches Erbe verwertete:

Satan. Nun koste Freiheit, Geist, Zusammenhang
Im sel'gen, labenden Überschwang!
Auf! Werde mein! Drei Schritt geh hinter dich!
Verleugne ihn und glaub an mich!
Merlin. Nein!
Satan. Nein?
Merlin. Der Laut, der einzige, blieb mein!
Satan. Du Kloß von Blöd- und Eigensinn!
Bald erschöpfet ist meine Geduld . . . .
Ziehet noch ein einziger Faden
Von dir zu ihm hin?
Merlin. Die Ewigkeit zwischen mir und seiner Huld!
Ich bin gelöscht im Buche der Gnaden,
Gesetzt aus der Kinder Erbe!
Ich bin eine trockene Scherbe!
Das Spottlied der Buben
In den Dirnenstuben,
Auf den Kupplergassen!
Er hat mich gesperrt zu den Hunden,

Da wimmr' ich, bluttriefend, geschunden!
Kann nicht von ihm lassen —

Satan. Die Elohim
Beten mich an! Du Kot und Mist . . . .

Merlin. Vater unser, der du bist . . . .

Satan. Nichtswürdiger Hevassame!
Duftgärender Fraß der Motten,
Reif zum Verrotten!
(Er rührt ihn an.)

Merlin (sterbend) Geheiliget werde dein Name!

Erwähnt sei noch die Verbindung der Merlin- mit der Artussage, die hier zum Ausdruck kommt.

Im August 1831 reiste der Dichter, bis Mainz in Begleitung Elisas und ihrer Pflegetochter, nach Kassel, Magdeburg, Dresden, wo er Tieck aufsuchte, der ihn mit Lobsprüchen überhäufte. 1832 besuchte er die Täler der Ahr und Lahn sowie die Wertherstadt Wetzlar und alsdann Kassel, wo er mit den Seinigen zusammentraf.

Im Oktober 1832 gründete Immermann einen Theaterverein in Düsseldorf und veranstaltete zunächst Subskriptionsvorstellungen. Am 1. Februar fand die erste Mustervorstellung statt: Lessings „Emilia Galotti". Den Schluß des Winters bildete Kleists „Prinz von Homburg". Daneben hielt Immermann Vorlesungen dramatischer Werke ab mit großem Erfolg, den er zum Teil seinem wunderbar klangvollen Organ verdankte. Dann ging er wider auf Reisen. In der Stuttgarter Ständeversammlung hörte er Uhland, Pfizer und Menzel, er besuchte Schwab, bei dem er Dannecker und Uhland persönlich kennen lernte, ging dann nach Tirol, darauf über Prag nach Dresden zu Tieck ,nach Berlin zu dem Intendanten Grafen Redern, bei dem er Rauch, Schinkel und Alexander von Humboldt kennen lernte, und kehrte schließlich erfrischt nach Düsseldorf zurück, wo ihm in der Folge die Leitung der städtischen Bühne angeboten wurde. Durch eine neue Reise suchte er zunächst andere Theater kennen zu lernen. Mit Elisa ging er für einige Tage auch nach Rotterdam, Haag und Amsterdam. In Scheveningen sah er zum ersten Male das Meer.

Zu denen, die sich an ihn als Bühnengönner zuerst anlehnten, gehörte Dietrich Grabbe, den er auf einer Reise 1831 in Detmold kennen gelernt hatte. Grabbe, schon damals durch den Trunk dem körperlichen Verfall nahegebracht, nützte dem Unternehmen nur am Anfange seiner Tätigkeit in Düsseldorf selbst, vorwiegend durch Rezensionen. Als er kurz nach seiner Abreise 1836 starb, war freilich auch Immermanns dramaturgische Arbeit bereits ihrem Ende nahe, da das Defizit der Theaterkasse immer größer wurde. Im Frühjahr 1837 wurde Immermanns Bühne mit Halms „Griseldis" und einem Epilog des Intendanten geschlossen.

Dagegen hatte Immermann im Dezember 1835 den großen Roman, von dem ein humoristischer Torso schon ein Jahrzehnt früher erschienen war, vollendet: „Die Epigonen". „Unsere Zeit", schrieb Immermann an seinen Bruder, „die sich auf

den Schultern der Mühe und des Fleißes unserer Altvorderen erhebt, krankt an einem gewissen geistigen Überflusse. Die Erbschaft ihres Erwerbes liegt zu leichtem Antritte uns bereit; in diesem Sinne sind wir Epigonen." „Wir sind", heißt es auch im Roman selbst, „um mit einem Worte das ganze Elend auszusprechen, Epigonen und tragen an der Last, die jeder Erb- und Nachgeborenschaft anzukleben pflegt." Der Dichter zeichnet den Widerstreit der einzelnen Stände: den Adel, der sich in das Mittelalter zurückträumt, das studentische Demagogentum, das über die Fürsten zu Gericht sitzt und vor jedem Gendarm die Flucht ergreift, die industriellen Kreise, die mit kühler Berechnung den früheren Einfluß des Adels zu gewinnen trachten, den intriganten Staatsmann, der kläglich scheitert, und das gebildete Bürgertum, das sich mit ästhetisch-literarischen Gesellschaften lächerlich macht. Hermann, der Held des Romans, macht eine ähnlich tiefgehende Entwicklung durch wie Goethes Wilhelm Meister. Er tritt zuerst als Sohn eines reichen hamburgischen Senators auf und widmet seine Dienste schwärmerisch einer Herzogin, sogar gegen seinen eigenen Oheim, übergibt ihr auch eine Brieftasche, die er nach dem Tode seines Vaters erhalten und nicht geöffnet hat. Als sie ihm diese zurückreicht, da sie eines falschen Verdachtes wegen die Beziehungen zu ihm abbricht, ersieht er aus den inliegenden Papieren, daß sein Vater der Bruder des Herzogs gewesen, er selbst also durch die Umarmung Johannas, seiner Schwester, in Blutschande geraten sei. Darüber wird er wahnsinnig. Der Herzog verliert sein Erbe an jenen Oheim Hermanns und gibt sich selbst den Tod. Als der Oheim stirbt, erbt Hermann alle Reichtümer. Schließlich gesteht Flämmchen, eine zweite Mignon, daß sie es gewesen sei, die er einst umarmt habe, da sie aus Liebe zu ihm sich für Johanna ausgegeben und ihn im Rausch auf ihr Lager gezogen habe. Genesen, findet er schließlich in der Verbindung mit Kornelie, der Pflegetochter des Oheims, sein Glück und gewinnt seinen Lebensmut wieder. ‚Ich bin es, mein Bruder, und bringe dir die Braut!‘ rief Johanna, in Seligkeit blühend. Sprachlos fiel er in die geöffneten Arme Korneliens und dann an die Brust der hohen Schwester. So ruhte er zwischen den beiden, die seine Seele liebte. Zärtlich hielten sie ihn umschlungen. Wilhelmi blickte mit gefalteten Händen nach den Vereinigten hin. Der General stand, auf sein Schwert gestützt, und sah, eine Rührung niederkämpfend, vor sich nieder. In dieser Gruppe, über welche das Abendrot sein Licht goß, wollen wir von unsern Freunden Abschied nehmen." So schließt der Roman, der eine seltsame Mischung von Goethes, Jean Pauls und romantischer Kunst darstellt, aber trotz dieses reichen Erbes sich nicht zu behaupten vermocht hat. Er ist allzu verblasen, unwahrscheinlich und bunt, mit einem Wort: gemacht. Nur als Zeitbild hat dieser verfehlte Bildungsroman bleibende Bedeutung.

Nach einer wochenlangen Krankheit 1837 verfaßte Immermann nach einer Novelle des Boccaccio die Liebestragödie „Die Opfer des Schweigens", die auch auf verschiedenen Bühnen Erfolg hatte. Im Herbst reiste er nach Thüringen und Franken, wo er Jean Pauls Spuren folgte, dann über Jena nach Weimar zur Fürstengruft. In Elberfeld besuchte er nach der Rückkehr Freiligrath. Im Jahre 1838 von der Universität Jena zum Doktor honoris causa ernannt, gab er nun den ersten Teil seines neuen großen Romans „Münchhausen" heraus. Im Herbst reiste er über Kassel

wieder nach Weimar, wo er Tiefurt und Belvedere besuchte, dann über Jena und Oschersleben nach seiner Vaterstadt Magdeburg. Im Hause seines Bruders Ferdinand, bei dessen neugeborenem Sohne er Pate stand, fand er dessen neunzehnjähriges Mündel Marianne Niemeyer, die Tochter eines Magdeburger Arztes und Enkelin des hallischen Universitätskanzlers. Alsbald fühlten sich beide in Liebe zueinander hingezogen. Heftiger Schmerz erfaßte Elisa, als Immermann ihr nach seiner Rückkehr alles offenbarte. Sie verließ 1839 Düsseldorf, um zunächst nach Italien zu reisen, von dem Dichter bis Köln begleitet. In Berlin ist sie, ohne ihn wiedergesehen zu haben, lange nach ihm (1855) gestorben.

Kurz vor dieser schweren Trennung (1839) beendigte Immermann den „Münchhausen. Eine Geschichte in Arabesken". Wie die „Epigonen" ein satirisches Gemälde der Zeit, zeigt uns dieser Roman den „Lügenhans" und Allerweltsfaselanten Münchhausen bei dem alten Baron von Schnickschnackschnurr und seiner Tochter Emerenzia. Aus der Verbindung Münchhausens und Emerenzias geht das Findelkind Lisbeth hervor, die Blume des von den bunten Münchhausen-Aberasken umwundenen Oberhof-Idylls (vgl. S. 66 ff.). In Münchhausen soll sich der Schwindelgeist des alten Adels in der neuen Industrieperiode verkörpern, gegen deren unheilvolle Einflüsse sich Immermann ja schon in den „Epigonen" gewandt hatte. Wir denken hier auch an Freytags Freiherrn von Rothsattel in „Soll und Haben", den die Industrie ruiniert und demoralisiert. Daneben aber werden bekannte Persönlichkeiten verspottet wie Jahn unter dem Bilde des Schulmeisters Agesilaos, Pückler-Muskau (Semilasso, Pücklers Pseudonym), der blasierte Verfasser der „Briefe eines Verstorbenen", Bettina von Arnim, Raupach, Justinus Kerner und die Dichter des Jungen Deutschland. Die Gestalt Münchhausens selbst war durch Bürger, der 1786 Raspes Lügenroman verdeutscht hat, jener Zeit längst näher gerückt worden. Hier dient diese Figur freilich ganz andern Zwecken. Die innere Hohlheit des Zeitalters soll wieder bloßgelegt werden. Mit seinem Urbild, Hieronymus von Münchhausen auf Bodenwerder, hat Immermanns tragikomischer Held wenig gemein.

Im Lichte seiner Liebe zu Marianne gedieh jetzt auch die schon 1831 begonnene „Tristan"-Dichtung weiter. Die Widmung sagt es deutlich:

> Gestorben war das Herz und lag im Grabe
> Dein Zauber weckt es wieder auf, der holde:
> Es klopft und fühlt des neuen Lebens Gabe.
> Sein erster Laut ist Tristan und Isolde.

Immermann wollte das alte Epos Gottfrieds von Straßburg so zu Ende führen, wie dieser es getan haben würde. Aber nur der erste Teil wurde fertig. Außerdem schrieb er den Anfang seiner „Memorabilien" nieder unter dem Titel „Die Jugend vor 25 Jahren". Über das Jahr 1813 kam er freilich nicht hinaus.

Im Herbst 1839 fand die Vermählung mit Marianne statt. Das Paar reiste zunächst über Leipzig nach Dresden, hier von Tieck freundlich begrüßt, und dann über Weimar nach Düsseldorf. Im Sommer 1840 wurde ihm eine Tochter geboren. Zwei

Wochen danach erlag Immermann selbst jedoch einer neuntägigen Krankheit im Alter von nur 44 Jahren.

Die in den Münchhausen-Roman eingewebte Oberhof-Novelle, die ein Jahr vor seinem Tode entstand, läßt ahnen, daß er bei längerem Leben das Beste erst noch geschaffen hätte und der deutschen Literatur viel mehr geworden wäre als ein Epigone, der das Erbe der klassischen und romantischen Dichtung übernahm und verwaltete.

2. Immermanns „Oberhof".

„Ich schreibe an einem komischen Roman: ‚Münchhausen', in welchem ich einen Abkömmling des berühmten Lügenmünchhausen Märchen und Übertreibungen vortragen lasse, die fast alle jetzt im Schwange gehenden Modeideen und Modecharaktere berühren." So schrieb Immermann im Januar 1838, noch ehe er die Absicht hatte oder doch auszuführen begann, eine idyllische Dorfgeschichte mit diesem Lügenroman zu verbinden. Erst am 10. Februar begann er seine wichtigste Quelle kennen zu lernen: Wigands Werk „Das Femgericht Westfalens", das 1825 erschienen war. Da der ganze Roman nicht den erhofften buchhändlerischen Erfolg hatte, entschloß sich der Verlag später, die Dorfgeschichte unter dem Titel „Der Oberhof" zusammenzufassen, aus den satirischen Arabesken herauszulösen und gesondert zu veröffentlichen. Dabei konnte es nicht ausbleiben, daß Lücken eintraten, die das Verständnis erschweren, ja teilweise unmöglich machen. Oswalds Verzweiflung, als er Lisbeths Abkunft erfährt — ist diese Blume doch aus dem Sumpfe erblüht als natürliches Kind Münchhausens und Emerenzias — sowie sein Fahnden nach dem verhaßten unbekannten Gegner, der in Wirklichkeit Münchhausen selbst ist, bleiben dem Leser des „Oberhofs" ohne Zwischennoten unbegreiflich. Aber das hindert uns nicht, die Notwendigkeit dieser Loslösung des Teiles von dem Ganzen unbedingt anzuerkennen.

Wir sehen da zunächst auf westfälischer Erde, die der Dichter ja von seinem Aufenthalt in Münster her so gut kannte, den alten Hofschulzen „im Hofe zwischen den Scheuern und Wirtschaftsgebäuden mit aufgekrempten Hemdärmeln" ein Rad ausbessern. So wie er das macht, soll es zwar nicht möglich sein, versichert der Fachmann, aber es ist doch ein hübsches Bild, das sich einem jeden schon in der Jugend einprägt. Dieser alte Bauer, der starr am Althergebrachten festhält, sich dafür aber auch jedem Fürsten gleichstellt und mit einem alten Schwert, das er als Waffe Karls des Großen ansieht, heimlich im Walde nach Art der heiligen Feme Recht spricht — diese ehrwürdige Gestalt ragt wie eine Ruine aus dem Mittelalter in die von Immermann sonst so satirisch betrachtete neue Zeit hinein. Auf den Oberhof kommt nun der junge Oswald, dem äußeren Anschein nach nur ein Jäger, in Wahrheit ein begüterter Graf, an dem der alte Bauer, so gastlich er ihn auch beherbergt, fast zum Mörder geworden wäre: Oswald belauscht zufällig eines jener Femgerichte, soll einen Zweikampf mit dem Alten mittels der Axt bestehen und wird nur durch Lisbeths Dazwischentreten gerettet. Dieses arme Findelkind führt der Hochgeborene nach mancherlei Hemmungen glücklich heim. An Romantik also fehlt es der Erzählung nicht, zumal eine Einlage auch

noch ein Märchen aus dem Spessart bringt, das von Oswald seiner Geliebten vorgelesen wird und die Handlung recht störend unterbricht: es wird wohl niemand geben, der es bei der Lektüre nicht, wenigstens zunächst, überschlagen hätte.

Aber das sind Reize, die für den Leser mit zunehmender Reife verblassen. Das Bleibende ist die Zeichnung des altwestfälischen Lebens, der erste Ton eines Realismus, der sich dereinst die Welt erobern sollte, der Ansatz zu bodenständiger Heimatpoesie. Hält es doch der Dichter sogar für nicht überflüssig zu berichten, wie und was diese wackeren Westfalen essen und trinken. So taten später Scheffel im „Ekkehard“ oder Seidel in seinen Heimat- und Vorstadtgeschichten. Besonders das große Mahl bei der Hochzeit der Tochter des Hofschulzen nimmt die Feder des Dichters in Anspruch, und die westfälischen Schinken, die Mettwürste und Braten mögen nicht nur den essenden Bauern gefallen. Daneben aber hat solches Zeremonialessen noch seine kulturelle Bedeutung, denn alles, auch die Auswahl der Speisen und die Form ihrer Darbietung, beruht auf einer durch Jahrhunderte hindurch beobachteten Ordnung. Erinnern wir uns nur an die Auslieferung der pflichtmäßigen Naturalien an Diakonus und Küster. Diesem wurden, heißt es da, „in den Korb seiner Ehehälfte dreizehn Eier und ein Käse zugeteilt. Sie prüfte jedes Ei durch Schütteln und Geruch, ob es auch frisch sei, und merzte zwei aus. Nach diesen Verhandlungen erhob sich der Küster und sprach zum Hofschulzen: ‚Wie ist es, Herr Hofschulze, von wegen des zweiten Käses, welchen Küsterei annoch vom Hofe zu erwarten hat?‘ — ‚Ihr wißt selbst, Küster, daß der zweite Käse vom Oberhof nimmer anerkannt worden ist‘, versetzte der Hofschulze. ‚Dieser angebliche zweite Käse ruhte auf dem Baumannserbe, welches vor hundert und mehreren Jahren mit dem Oberhofe in einer Hand vereinigt war. Hernachmalen ist die Trennung wieder eingetreten, und es haftet demnach hier auf dem Hofe nur ein Käse.‘ Über des Küsters rotbräunliches Gesicht hatten sich die stärksten Falten gelagert, welche dasselbe nur aufzutreiben vermögend gewesen war, und zerlegten es in mehrere bedenkliche Abschnitte von viereckiger, rundlicher, winkliger Gestalt. Er sprach: ‚Wo ist das Baumannserbe? Zersplittert und zerspellt wurde es in den unruhigen Zeitläuften. Soll Küsterei darunter leiden? Dem sei nicht so. Jedennoch, unter ausdrücklichem Vorbehalt aller und jeder Rechtszuständigkeiten wegen des seit hundert und mehreren Jahren strittigen, vom Oberhofe erfallenden zweiten Käses empfange und nehme ich hiermit an Euch den einen Käse. Sonach wäre die Zinsgebühr an Pastor und Küster abgestattet, und es käme nunmehr der gute Wille.‘ Dieser bestand in frischgebackenen Rollkuchen, wovon sechs in den Pastorskorb und zwei in den des Küsters gelegt wurden.“

Außerdem aber hat Immermann, der sich damals gerade seine Marianne errungen hatte, den echten Herzenston getroffen. Die lieblichen Bilder, wie Oswald die durch seinen Schrotschuß verwundete Lisbeth stützt, und wie diese später ihn nach seinem Blutsturz rettet, sind nicht nur romantisch empfunden. Dazu kommen die kernigen Charaktere der Bauern, Knechte und Mägde in ihrer Eigenart, die Dienertreue des alten Jochem sowie die bunten Gestalten des Sammlers Schmitz, des Spaßmachers Steinhausen, des Schulmeisters Agesel, des Herrn vom Hofe, des alten Haupt-

manns, des hinterhältigen und rachsüchtigen Patriotenkaspar und andere, um dem Ganzen die Unmittelbarkeit wirklichen und wirklich geschauten Lebens zu verleihen.

Den Gedanken, in sein parodistisches Zeitbild „Münchhausen" eine lebensgetreue Erzählung einzufügen, hat Immermann dem „Don Quixote" des Cervantes entnommen. Von einem unbedingten Vorbild kann aber keine Rede sein, wir würden bei dem Spanier vergeblich nach so echten und herzerquickenden Bildern suchen. In Frage kommt auch noch Johann Gottwert Müllers Roman „Siegfried von Lindenberg" (1779).

Auch lebende Vorbilder sind für den „Oberhof" festzustellen. Den Hofschulzen soll Immermann als den Besitzer des Grotenhofs bei Soest, dessen einzige Tochter Lisbeth damals im Alter von 17 Jahren ihre Hochzeit feierte, gekannt haben. Immermanns Freund Kohlrausch hat vielleicht einige Züge für den Diakonus hergegeben. Der Sammler Schmitz hat manches von dem Kanonikus Schmitz in Soest und dem Düsseldorfer Schauspieler Schmitz übernommen. Der alte Hauptmann hieß von Seidewitz und lebte pensioniert in Soest. Auch die Darstellung des wahnsinnigen Ageſel beruht auf einem Erlebnis des Dichters.

Der „Oberhof" macht Immermann schon allein unsterblich. Und seltsam: während seine Lyrik sonst wenig glücklich gewesen ist, haben die schlichten und auch eigentlich unpoetischen Verse, mit denen Oswald seiner Lisbeth die neu für sie geschnittenen Federn überreicht, ihren Weg in manche lyrische Sammlung und in manches Stammbuch gefunden:

In deinem Ernst, in deinem Lachen
Gehörst du dir nach holdem Rechte.
Was deine frischen Lippen sprachen,
Es ist das deine, drum das Echte.
Wo solche Zauber im Gemüte,
Folgt das Geschick wie Frucht der Blüte.
So lebe, lebe immerzu
Dein Los, dir eigen, hold wie du!

3. Annette von Droste-Hülshoff.

Von Immermanns westfälischem Dorfidyll führt uns der Weg unmittelbar zu Deutschlands bedeutendster Dichterin, die sich ebenfalls als eine Erbin klassischen und romantischen Geistes, jedoch mit noch stärkerem realistischen Einschlag, erweist.

Annette Freiin von Droste-Hülshoff wurde am 10. Januar 1797 auf Hülshoff, einem Schloß unweit Münsters, geboren. Mit einer älteren Schwester und zwei jüngeren Brüdern wuchs sie in ihrem Geburtsort auf. Unterrichtet wurde sie von der Mutter und dem Hauslehrer ihrer Brüder, auch in Latein und Griechisch. Mit sechs Jahren schrieb sie ihre ersten Verse. Nach dem Tode des Vaters lebte sie längere Zeit in dem einsamen Gehöft Rüschhaus, dem Witwensitz der Mutter, wo sie sich ganz in die westfälische Wald-, Heide- und Moorlandschaft einfühlte.

Von ihrer Liebe zu einem jungen Arzt hören wir nur wenig. Dagegen verband sie seit 1830 eine tiefe Freundschaft mit Levin Schücking (1814—1883), einem jungen westfälischen Schriftsteller, der ihr und ihrer Familie schon durch seine Mutter nahestand, ihr Talent erkannte und sie in die Literatur einführte. Aus diesem Verhältnis entwickelte sich dann bei Annette Liebe, die in ihrer Lyrik ausklang.

Als ihre Schwester sich 1834 mit dem Germanisten Freiherrn von Laßberg vermählte und nach anfänglichem Aufenthalt auf Schloß Eppishausen in der Schweiz (Kanton Thurgau) nach dem alten Merowinger-Schloß Meersburg am Bodensee übersiedelte, war sie hier bald ständiger Gast. Auch Schücking verweilte eine Zeitlang in Meersburg als Bibliothekar. „Mein Talent steigt und stirbt mit Deiner Liebe", schrieb sie ihm einst. Mit ihm und Freiligrath hatte sie ein freies Poetenleben am Rhein führen wollen. Als er 1842 von Meersburg schied, um eine Erzieherstelle bei dem Fürsten Wrede zu übernehmen, schrieb sie ihm, sie sei acht Tage nach seiner Abreise todestraurig gewesen und habe wie ein Igel zusammengekrümmt auf dem Sofa gelegen. Stundenlang saß sie in seinem Sessel. „Solltest Du", fragte sie dann brieflich, „es wohl wissen, wie lieb ich Dich habe?" Und ein anderes Mal: „Levin — Levin, Du bist ein Schlingel und hast mir meine Seele gestohlen; Gott gebe, daß Du sie gut bewahrest." Als er sich aber mit der klugen und schönen Luise Gall, der Tochter eines hessischen Generals, verloben wollte, versuchte sie vergeblich ihn von diesem Schritt zurückzuhalten. 1843 heirateten die beiden, 1844 besuchten sie Annette, die damals 47 Jahre alt war. Vergeblich war der Versuch, sich einander zu nähern — es konnte nicht anders sein, Annettes „Lebt wohl" spricht es selbst aus:

Lebt wohl, es kann nicht anders sein!
Spannt flatternd eure Segel aus,
Laßt mich in meinem Schloß allein,
Im öden, geisterhaften Haus.

Lebt wohl und nehmt mein Herz mit euch
Und meinen letzten Sonnenstrahl;
Er scheide, scheide nur sogleich,
Denn scheiden muß er doch einmal.

Laßt mich an meines Sees Bord,
Mich schaukelnd mit der Wellen Strich,
Allein mit meinem Zauberwort,
Dem Alpengeist und meinem Ich.

Verlassen, aber einsam nicht,
Erschüttert, aber nicht zerdrückt,
So lange noch das heil'ge Licht
Auf mich mit Liebesaugen blickt.

So lange mir der frische Wald
Aus jedem Blatt Gesänge rauscht,
Aus jeder Klippe, jedem Spalt
Befreundet mir der Elfe lauscht.

So lange noch der Arm sich frei
Und waltend mir zum Äther streckt
Und jeden wilden Geiers Schrei
In mir die wilde Muse weckt.

Noch gab sie mit Schückings Beistand bei Cotta eine Sammlung ihrer Schriften heraus, die ihr allgemeine Anerkennung und so viel Honorar einbrachten, daß sie sich ein Gartenhaus bei Meersburg, das „Fürstenhäuschen“ mit prächtiger Aussicht auf den See und das Gebirge, kaufen konnte. Da aber erschien Schückings Roman „Die Ritterbürtigen“, der satirisch auf Begebenheiten innerhalb der adligen Gesellschaft Westfalens Bezug nahm. Man machte nun die Familie Droste, besonders Annette, für den Inhalt verantwortlich, nur sie konnte eine so eingehende Kenntnis der dargestellten Dinge und Zustände besitzen. „Schücking hat an mir gehandelt wie mein grausamster Todfeind“, klagte Annette. Nun brach auch ihr Briefwechsel ab (1846).

Annette weilte damals gerade wieder einmal in der alten Heimat, im Rüschhaus bei ihrer Mutter. Erkrankt, mußte sie jedoch bald das südlichere Klima Meersburgs wieder aufsuchen, wo sie den Aufstand von 1848 schaudernd erlebte. Noch in demselben Frühjahr, am 24. Mai, ist sie im Alter von 51 Jahren gestorben. „Denkt nicht an meinen Hügel“, sagte sie in einem ihrer letzten Gedichte ihren Angehörigen, „denn von den Sternen grüß' ich euch.“ Auf dem Friedhof zu Meersburg wurde sie bestattet, neben ihr sieben Jahre später ihr greiser Schwager, der Freiherr von Laßberg.

Den *lyrischen Gedichten* Annettes merkt man die Schulung durch die Klassiker an. Aber man spürt auch die Romantiker, sogar die englischen wie Scott und Byron, daneben auch andere Dichter wie Freiligrath, und an Matthisson erinnert die Zartheit ihrer Landschaftsbilder. Das Beste jedoch gibt sie selbst: Treue, Echtheit der Auffassung und Herbigkeit des Gefühls. Für jeden Vorgang hat sie einen eigenen Blick, ein eigenes Wort. Sie kommen nicht schmeichelnd zu uns, diese Heide-, Wald-, See- und Schloßgestalten, man muß sie suchen und wird sie nicht immer finden. Es wird vielen mit Annette gehen wie mit Mörike: das Mitempfinden stellt sich nicht ein, seelenlos verhallt der Klang. Aber wen sie einmal ergreift, der bleibt bei ihr. Man könnte auf ihr Gedichtbuch einen ihrer Jugendsprüche setzen:

Dies Büchlein nimm mit mildem Sinn;
Zwar ist's im Grunde leer —
Und doch ist gar was Liebes drin,
Schau nur bedächtig her.

Berühmt ist Annettes Lyrik, höher aber stehen ihre Erzählungen, während ihre *Epen* „Walter“, „Das Hospiz auf dem Großen St. Bernhard“, „Des Arztes Vermächtnis“ und „Die Schlacht im Loener Bruch“ (7. August 1623, Tilly gegen Christian von Braunschweig) sowie ihre *dramatischen Versuche* wenig bedeutend sind. In glänzender Prosa sind ihre „Bilder aus Westfalen“ geschrieben — man wird durch sie fast unwiderstehlich in jene einfachen, träumerischen Landstriche gelockt, in denen die Sonne blutrot abends im Moor, in der Heide versinkt, wo die Libelle über

dem Schilf tanzt und der Kiebitz schreit. „Ich bin ein Westfale", beginnt ein anderes Prosastück, betitelt ‚Bei uns zu Lande auf dem Lande', „und zwar ein Stockwestfale, nämlich ein Münsterländer — Gott sei Dank! füge ich hinzu — und denke gut genug von jedem Fremden, wer er auch sei, um zu glauben, daß er, gleich mir, den Boden, wo seine Lebenden wandeln und seine Toten ruhen, mit keinem andern Boden vertauschen würde." Hier begann die wahre, herzensechte Heimatdichtung.

Von den Erzählungen steht künstlerisch bei weitem am höchsten „Die Judenbuche. Ein Sittengemälde aus dem gebirgigen Westfalen". „Friedrich Mergel", so beginnt die Erzählung mit realistischer Schlichtheit, „geboren 1738, war der einzige Sohn eines sogenannten Halbmeiers oder Grundeigentümers geringerer Klasse im Dorfe B., das, so schlecht gebaut und rauchig es sein mag, doch das Auge jedes Reisenden fesselt durch die überaus malerische Schönheit seiner Lage in der grünen Waldschlucht eines bedeutenden und geschichtlich merkwürdigen Gebirges. Das Ländchen, dem es angehörte, war damals einer jener abgeschlossenen Erdwinkel ohne Fabriken und Handel, ohne Heerstraßen, wo noch ein fremdes Gesicht Aufsehen erregte." Dieser Friedrich Mergel, der Sohn eines Säufers, der Neffe eines Wilddiebs und Mörders, von seiner beschränkten Mutter nach des Vaters Tode falsch geleitet, ermordet den Juden Aaron, der öffentlich von ihm seine zehn Taler zurückverlangt hat, entflieht mit Johannes, seines Oheims natürlichem Sohn, dem er zum Verwechseln ähnlich sieht, kehrt aber nach 28 Jahren aus türkischer Sklaverei zurück, indem er sich als Johannes ausgibt — aber jene Buche, die Judenbuche, unter der er Aaron erschlagen hat, zieht ihn mit übernatürlicher Gewalt an sich heran, zu sich hinauf. Eines Tages findet man ihn dort erhängt und erkennt an einer Narbe Friedrich Mergel. Unten an der Buche aber stand wie ein magischer Zauberspruch, von Juden unmittelbar nach jenem Morde in den Stamm geritzt, in hebräischer Sprache: „Wenn du dich diesem Orte nahest, so wird es dir ergehen, wie du mir getan hast."

Diese Geschichte hatte sich im Jahre 1782 in dem Dorfe Ovenhausen wirklich zugetragen und war schon der kleinen Annette von ihrem Großvater von Haxthausen erzählt worden. In seinem Familienarchiv befanden sich darüber Akten, aus denen Annettes Oheim einen Auszug veröffentlichte unter dem Titel „Geschichte eines Algierer-Sklaven". Annette hatte diese noch nicht für ihre Novelle wieder gelesen, als sie 1837 den Stoff zu bearbeiten begann, sondern hielt sich an ihr Gedächtnis. 1839 befand sie sich in Abbenburg, in der unmittelbaren Nähe des Schauplatzes, hörte dort erneut von Wilddiebereien und nahm nun jenen Bericht vor. Aber ihr selbst gehören Friedrichs ganze Jugendgeschichte, die Gestalten der Mutter, des roten Simon, des Gerichtsherrn, des Schreibers, die Kämpfe zwischen Holzdieben und Förstern und vor allem alles, was die Schilderung der Landschaft und die Entwicklung der Charaktere und Motive fördert. In Wirklichkeit geschah der Mord 1782, und nach fünfundzwanzig Jahren erfolgte die Rückkehr; Annettes Novelle läßt die Tat 1760 geschehen und Friedrich 1788 zurückkehren. In Wirklichkeit war nach der Rückkehr des Mörders, der Hermann Johannes Winkelhannes hieß und aus Bellersen stammte, das Verbrechen verjährt; man kannte ihn, mied ihn aber wie einen Verfemten. Den Bericht über die

wirkliche Begebenheit findet man heute meist in den Ausgaben der Erzählung abgedruckt, entweder im Anhange oder in der Einleitung.

Kein Werk hat Annette so großen und verdienten Ruhm gebracht wie „Die Judenbuche". Sie selbst war darüber ganz erstaunt. „Die Judenbuche", schrieb sie an Schücking 1842 aus dem Rüschhaus in Westfalen, „hat endlich auch hier das Eis gebrochen und meine sämtlichen Gegner zum Übertritt bewogen, so daß ich des Andrängens fast keinen Rat weiß und meine Mama anfängt, ganz stolz auf mich zu werden. O tempora, o mores! Bin ich denn wirklich jetzt besser oder klüger wie vorher?"

Diese westfälische Poesie hat ihren Weg zur Seele des gesamten deutschen Volkes gefunden.

4. August von Platen-Hallermünde.

Ein Erbe des klassischen und romantischen Geistes war auch Graf August von Platen-Hallermünde (1796—1835), weniger nach der schöpferischen als der versbildnerischen Seite hin. Er war ein Dichter der äußeren Form, namentlich der orientalischen, in deren Wesen er durch Rückert eingeführt wurde. Hier knüpfte er zugleich an Goethes „Westöstlichen Diwan" an, jedoch mit dem Unterschiede, daß er sich streng an die überlieferten Formen hielt, während Goethe mit leichtem Anklingen an jene sich seine eigenen bildete.

Über seine Jugend berichtet Platen, eines Oberförsters Sohn, in der Einleitung zu seinen eigenartigen Tagebüchern, in denen er mit grausamer Wahrhaftigkeit gegen sich selbst seine unglückliche, von Heine in den „Bädern von Lucca" angegriffene Veranlagung und die durch diese hervorgerufenen Seelenkämpfe darlegt — er ist im Gegensatz zu dem Engländer Oskar Wilde sittlich stets Sieger geblieben. Lassen wir ihn, da er sich hier ganz kurz faßt, zunächst selbst sprechen: „Ich bin am 24. Oktober 1796 geboren, und zwar in Ansbach in Franken, das damals noch unter preußischer Regierung stand. Meine erste Erziehung war in den Händen einer frommen und sanften Mutter, der zweiten Frau meines Vaters, welcher von seiner ersten geschieden war, von der er sechs Kinder hatte, worunter fünf Töchter. Sie wurden meist verheiratet, während ich heranwuchs, und ich kannte sie kaum, lernte sie auch später nicht kennen, da ich das elterliche Haus früh verließ. Was ich noch von meiner frühsten Erziehung weiß, ist, daß ich zum mindesten in physischer Hinsicht keineswegs verzärtelt wurde und man mich lehrte, zu meinen Eltern du zu sagen und immer freimütig und offen gegen sie zu sein. Daß ich von Adel, aus einem alten Hause sei und dergleichen, sagte man mir niemals."

Im Jahre 1806 bezog Platen die Kadettenanstalt in München, 1810 das Pageninstitut des Wittelsbachischen Königshauses. Aus dem Jahre 1813, also seinem siebzehnten Lebensjahre, liegt die erste auffallende Bemerkung über seine krankhafte Veranlagung vor, deren Wurzel er doch nicht kennt: „Mein Herz fing an, das Bedürfnis inniger Mitgefühle zu empfinden. Ich wollte Liebe; aber ich hatte bisher nur die

Sehnsucht nach Freundschaft gefühlt. Weiber sah ich keine als jene affektierte Klasse, die nach Hof kam. Sie konnte mich nicht anziehen. So mag es gekommen sein, daß meine erste wärmere Neigung einem Manne gehörte. . . . Ich gewöhnte mich, meine Hoffnungen und Träume der Liebe an Personen meines eigenen Geschlechts zu verschwenden, und suchte in ihrer Freundschaft dasjenige Ziel zu erringen, das der Liebende in der Ehe sucht. Ich gewöhnte mich, die Frauen mehr zu verehren als zu lieben, die Männer mehr zu lieben als zu verehren. Ich bin schüchtern von Natur, aber am wenigsten bin ich's in ganz ungemischter Gesellschaft von Weibern, am meisten in ungemischter Männergesellschaft. Am meisten gefiel mir die Zartheit der Weiber, aber ich sah sie nicht als etwas Auswärtiges, sondern als etwas auch meinem Wesen Innwohnendes an. Ich glaubte, daß der beschränkte Geist einer Frau nicht fähig wäre, mich lange zu fesseln, und daß bei weitem der größte Teil des schönen Geschlechts durch Affektation verderbt sei. Ich glaubte, daß sich bei einem Gegenstande der Neigung meines eigenen Geschlechts treue Freundschaft und reine Liebe eng vereinigen ließen, während bei Weibern die Liebe immer mit Begierde vermischt sei."

Diese für vollkommen gesunde Menschen unverständlichen, ja bereits leise abstoßenden Sätze zeigen andererseits doch, daß Platen, soweit sein Charakter, sein Wille in Frage kommt, vornehm und unangreifbar ist. Heine, der nur nach seinen — freilich gesunden — Neigungen urteilte, hat sich gründlich geirrt. Aber so sind wir Menschen, und so will es die Natur: der schlimme, leichtsinnige, ja unedle Heine steht den meisten doch näher als der ungesunde Platen. Das ist vom moralischen Gesichtspunkt aus tragisch, aber es ist so.

Unerquicklich wäre es, Platens Leiden an der Hand seiner Tagebücher nun im einzelnen zu folgen. Sein Leben war — wenn wir absehen von seinem dichterischen, das ein voll schöpferisches ja gar nicht sein konnte — nichts als eine große Selbstquälerei, für die er nicht verantwortlich gemacht werden kann. Schopenhauer hat im 2. Bande seiner „Welt als Wille und Vorstellung" bereits das Beste gesagt, was über solche Seitensprünge der Natur gesagt werden kann. Ein Bekenntnis sind Platens Tagebücher, aber kein goethisches; darum können freilich seine Werke auch im goethischen Sinne keine „große Konfession" sein, und darum kann uns auch sein persönliches Leben nicht das letzte sagen. Er wurde 1814 Offizier, machte 1815 den Feldzug gegen Frankreich mit, nahm dann Urlaub und widmete sich (seit 1818) Universitätsstudien besonders in Würzburg und Erlangen. Namentlich fesselte ihn Schilling. Auf seinen Reisen lernte er Goethe, Uhland, Jean Paul und Jakob Grimm kennen. 1824 ging er nach Venedig („Sonette aus Venedig" 1825). Italien wurde von jetzt ab seine zweite Heimat. Von 1826 bis zu seinem Tode am 5. Dezember 1835 in Syrakus lebte er mit geringen Unterbrechungen in Italien, besonders in Neapel, Florenz und Rom. Er starb auf der Flucht vor der Cholera an einem Fieber. Im Garten seines sizilischen Freundes Landolina liegt er begraben — sicherlich nicht „princeps poetarum Germanicorum", wie der italienische Denkstein sagt. Aber seine Verse verdienen doch nähere Betrachtung.

1821 ließ Platen dreißig G a s e l e n — das heißt „schmeichlerische" Gedichte —

erscheinen: Lieder von zehn bis zwanzig Zeilen, durch die ein Reim hindurchzieht, verschwindet und wieder auftaucht, nach dem Muster des persischen Dichters Hafis:

Im Wasser wogt die Lilie, die blanke, hin und her,
Doch irrst du, Freund, sobald du sagst, sie schwanke hin und her!
Es wurzelt ja so fest ihr Fuß im tiefen Meeresgrund,
Ihr Haupt nur wiegt ein lieblicher Gedanke hin und her.

So manches Gasel ist zu den einundzwanzig hinzugekommen, aber keines ragt an das soeben zitierte heran; vielleicht noch das folgende:

Wenn ich deine Hand liebkose, zittert sie,
Und berührst du die Mimose, zittert sie,
Zwar die Flamme, Sommervogel, tötet dich,
Doch gerührt von deinem Lose, zittert sie.
Eine Ros' im Garten nenn' ich dieses Lied,
Aber geb' ich dir die Rose, zittert sie.

Kühl und fremdartig reden auch seine Sonette, Oden, Eklogen, Hymnen, Idyllen und Epigramme zu uns: es sind in Marmor gemeißelte Körperlosigkeiten. Selten belebt ein rascherer Puls dieses gemessene Leben der Verse:

Wehe, so willst du mich wieder,
Hemmende Fessel, umfangen?
Auf, und hinaus in die Luft
Ströme der Seele Verlangen!

Ström' es in brausende Lieder
Saugend ätherischen Duft!
Strebe dem Wind nur entgegen,
Daß er die Wange dir kühle,

Grüße den Himmel mit Lust!
Werden sich bange Gefühle
Im Unermeßlichen regen?
Atme den Feind aus der Brust.

Von seinen Balladen haben sich mehrere lebendig erhalten: „Das Grab im Busento" (1820), „Der Pilgrim von St. Just" (1819), „Der Tod des Carus" (1830), „Harmosan" (1830), „Klagelied Kaiser Ottos III." (1833) und „Wittekind" (1820).

Platen kommt gewiß von den Klassikern her, besonders von Goethe, den er mehrfach lyrisch anspricht; so schon 1821 „mit den Gaselen":

Dein Name steht zu jeder Frist
Statt eines heiligen Symboles
Auf allem, was mein eigen ist,
Weil du mir Stern des Dichterpoles,
Weil du mir Schacht des Lebens bist.

Aber in dem jungen Platen ist auch der Einfluß der Romantik wirksam, wie lyrische Stimmungen und Motive zeigen:

Wie rafft' ich mich auf in der Nacht, in der Nacht,
Und fühlte mich fürder gezogen,
Die Gassen verließ ich, vom Wächter bewacht,
Durchwandelte sacht
In der Nacht, in der Nacht,
Das Tor mit dem gotischen Bogen.

Der Mühlbach rauschte durch felsigen Schacht,
Ich lehnte mich über die Brücke,
Tief unter mir nahm ich der Wogen in acht,
Die wallten so sacht
In der Nacht, in der Nacht,
Doch wallte nicht eine zurücke.

Es drehte sich oben, unzählig entfacht,
Melodischer Wandel der Sterne,
Mit ihnen der Mond in beruhigter Pracht,
Sie funkelten sacht
In der Nacht, in der Nacht,
Durch täuschend entlegene Ferne.

Ich blickte hinauf in der Nacht, in der Nacht,
Ich blickte hinunter aufs neue:
O wehe, wie hast du die Tage verbracht,
Nun stille du sacht
In der Nacht, in der Nacht
Im pochenden Herzen die Reue.

Episch behandelte Platen in neun Gesängen und reimlosen, fünffüßigen Trochäen ein Märchen aus 1001 Nacht, „Die Abbassiden", das trotz mancher Klangschönheit durch die endlosen Reden ermüdet.

Dramatisch hat er sich nur durch seine Satiren einige Geltung verschafft. In der „aristophanischen Komödie" „Die verhängnisvolle Gabel" (1826) verspottete er die Schicksalspoesie eines Müllner sowie die Schriften Claurens, Kotzebues, Kinds und anderer, in dem „Schatz des Rhampsinit" (1824) die zeitgenössische Philosophie (in der Gestalt des Nubierprinzen Bliomberis), in dem „Romantischen Ödipus" (1829) Immermann und Heine. Seine bissigen Anspielungen nehmen es nahezu mit den Heineschen auf.

Außerhalb persönlicher Satire hat Platen als Dramatiker versagt. „Der gläserne Pantoffel" (1823) versucht in fünf Akten die Märchen von Aschenbrödel und Dornröschen in eine Einheit zusammenzugießen. Von seinen übrigen Stücken sei nur noch „Treue um Treue" (1825) genannt, in dem der Stoff des altfranzösischen Epos „Aucassin und Nicolette" behandelt wird.

Nicht Platens Charakterbild, wohl aber seine Kunst schwankt noch immer im Urteil der Geschichte. Das ist ganz verständlich. Um ein großer Dichter zu werden, brachte er alles mit, was des Geistes ist. Nicht weniger, aber auch nicht mehr. Hört der Geist den Geist, dann läßt es sich gut in diesen verzauberten Gärten wandeln, in denen doch auch die Leidenschaft zu Hause ist. Es ist, als glühte sie wie ein Funke unter der Asche. Herwegh hat darauf hingedeutet:

> Selten gewahrt ein Wandrer den Kranz hochglühender Rosen,
> Den du vor frevelnder Hand unter dem Schnee verbirgst.

Aber der Schnee verbirgt die Rosen nicht nur — er schadet ihnen auch. Darüber täuscht keine noch so aristokratische Zurückhaltung und literarische Vornehmheit hinweg.

Auch Platen hat seine künstlerische Entwicklung gehabt: aus einem Anhänger der Romantik wurde er ihr grimmigster Gegner. Was aber vermochte er sonst zu werden als ein Geist, den seine und seines Leibes Sehnsucht verzehrte!

Er hat es gewußt, was ein Dichter ist, und hat in sich die Kraft gefühlt das Höchste zu leisten. Er hat Deutschland geschmäht, daß es ihn nicht so anerkannte, wie er es verdient zu haben glaubte, und hat ihm grollend den Rücken gekehrt. Auch diese Empörung aber macht ihn noch nicht zum überragenden Dichter.

In der Erkenntnis der Schönheit aber nimmt er es mit allen auf, und in echt poetischen Formen weiß er sie festzuhalten und von immer neuen Seiten abzuspiegeln, weiß er ihren Bekenner, ihren Sänger, sich selbst hinüberzuretten in die Ewigkeit.

> Weltgeheimnis ist die Schönheit, das uns lockt in Bild und Wort,
> Wollt ihr sie dem Leben rauben, zieht mit ihr die Liebe fort:
> Was noch atmet, zuckt und schaudert, alles sinkt in Nacht und Graus,
> Und des Himmels Lampen löschen mit dem letzten Dichter aus.

5. Friedrich Rückerts Leben.

Der größte Meister der äußeren Form ist in der deutschen Literatur Rückert, der Platen auch durch die Echtheit und Innigkeit natürlichen Empfindens weit überragt. Beide aber waren unmittelbare Erben des klassischen und romantischen Geistes, die Stimmführer der alten, nicht der neuen Zeit.

Friedrich Rückert wurde am 16. Mai 1788 als Sohn eines Rechtsanwalts in Schweinfurt geboren. 1805 bezog er die Universität Würzburg, um — wie so viele seiner Vorfahren und Nachkommen — Jura zu studieren. Bald jedoch wandte er sich der Philologie und Philosophie zu, Fächern, zu denen er sich seit seinem Übergang nach Heidelberg 1808 auch äußerlich bekannte. Gewaltig ergriff ihn der Kampf gegen Napoleon. Von Ebern (bei Koburg) aus, wohin sein Vater als Rentamtmann versetzt war, lernte er 1809 in dem nahen Rentweinsdorf Agnes Müller, die Tochter eines Justizamtmanns, kennen, der er seine Neigung zuwandte. In Jena habilitierte

er sich nach Erwerbung der Doktorwürde 1811. Aber er eignete sich wenig zum Dozenten. Von dem gleichaltrigen Friedrich Schubart angeregt, von Calderon beeinflußt, versuchte er sich in dramatischen Dichtungen („Schloß Rauneck“, „Des Königs Pilgergang“). Der Tod seiner Agnes, die als Opfer ihrer leidenschaftlichen Tanzlust an den Folgen eines Blutsturzes starb, ließ seinen Sonettenkranz entstehen: „Agnes, Bruchstücke einer ländlichen Totenfeier in 30 Sonetten.“ Veröffentlicht wurde dieser erst 1817.

Bald darauf aber lernte er ein Mädchen kennen, das ihn an Agnes schon äußerlich erinnerte: es war die sechzehnjährige Maria Elisabeth Geuß, die Wirtstochter in der Specke, einem Ausflugsort in der Nähe Eberns. Aber „Marielies“ verstand poetische Liebe nicht: sie zerriß die ihr gewidmeten und überreichten Gedichte, so daß der junge Liebhaber wohl einsehen mußte, wie wenig hier auf Harmonie der Seelen zu rechnen sei. Marielies verheiratete sich nach Koburg und starb schon 1835 an der Auszehrung nach sorgenreichem Eheleben.

Im Jahre 1813 wurde Rückert auf Veranlassung des Vaters als Lehrer an das neue Gymnasium in Hanau berufen. Aber es duldete ihn hier um so weniger, als Napoleons Schicksal in Rußland bekannt wurde und den Befreiungskampf verhieß. In Würzburg schrieb er in stiller Zurückgezogenheit 52 „Geharnischte Sonette“, die er später ergänzte. Bei einem Besuch seines Oheims, des Regierungsrats Heinrich Rückert in Hildburghausen, lernte er in dem Dorfe Effelden die Pfarrerstochter Friederike Heine kennen, der er die „Heimwehlieder“ widmete. Auch diese Leidenschaft führte im übrigen zu nichts, da Friederike bald einen anderen heiratete.

Noch in demselben Jahre 1813 verfaßte er in Ebern im elterlichen Hause für seine kleine Schwester Marie „fünf Märchen zum Einschläfern“, unter ihnen die Geschichte von dem „Bäumlein, das andere Blätter hat gewollt“. 1814 veröffentlichte er in den „Deutschen Gedichten“ seine „Geharnischten Sonette“ unter dem Pseudonym Freimund Reimar. Bei Cotta, der ihn in die Redaktion des Stuttgarter Morgenblattes zusammen mit Haug berief, erschienen dann seine gesammelten Zeitgedichte (1817) unter dem Titel „Kranz der Zeit“, nachdem ein Jahr vorher sein Lustspiel „Napoleon“ entstanden war. In Stuttgart traf er nun auch mit Uhland zusammen, mit dem er bei der Verteidigung des Ministers von Wangenheim politisch-literarisch die Klinge kreuzte.

Schon in dieser Frühzeit aber verließ Rückert das politische Gebiet. Seine Rodach-Idylle und seine Terzinendichtungen, besonders „Der Baum der Liebe“, „Die drei Quellen“ und „Flor und Blankflor“ sowie die Erzählung „Edelstein und Perle“ zeigen seine Kunst auf ganz anderem Gebiet, wenngleich von derselben Seite geschliffener Form. In Stuttgart beendete er ferner seine „Volkssagen“, von denen besonders das „Riesenspielzeug“ bekannt geworden ist.

Schon 1817 legte er die Leitung des Morgenblattes nieder und reiste durch die Schweiz über den St. Gotthard nach Italien. In der deutschen Künstlerkolonie

zu Rom fand er unter dem Mäzenat des bayrischen Kronprinzen Ludwig: Thorwaldsen, Cornelius, Veit, Overbeck, Niebuhr, Bunsen, Henriette Herz und Dorothea Schlegel. Hier in Italien versenkte er sich in die fremden Versformen der Ritornellen, Sizilianen und Sestinen. Hier entstand auch sein wehmütiges Lied „Aus der Jugendzeit, aus der Jugendzeit klingt ein Lied mir immerdar". Sein Tagebuch schrieb er in Sonetten. Nach einem Besuch Neapels ging er nach Wien, wo er mit Friedrich Schlegel in einem Hause wohnte, mit Grillparzer bekannt wurde und dessen „Ahnfrau" mit Sophie Schröder in der Titelrolle auf der Bühne sah. Vor allem aber trat er dem Orientalisten Joseph von Hammer-Purgstall (1774—1856) persönlich nahe. Hammers Übersetzung des persischen Lyrikers Hafis († 1389), des Meisters der Gaselenpoesie, hatte ja Goethe schon zum „Westöstlichen Divan" angeregt. Jetzt machte er Rückert mit der persischen, arabischen und türkischen Sprache vertraut und erschloß ihm so die Quellen, aus denen Rückert sich seine Unsterblichkeit schöpfen sollte.

Nach der Heimkehr 1819 las er Hafis im persischen Urtext. Die erste Frucht dieser Studien war ein Teil der „Östlichen Rosen", die jedoch erst 1822 mit einem Hymnus auf Goethes „Divan" erschienen. Klassischer und romantischer Geist zeigten sich hier neu vereint.

In viel höherem Grade als Goethe, der unter orientalischer Maske doch nur deutschen Geist gab, versenkte sich Rückert in die Gedankenwelt und Ausdrucksart des Orients, die er dann in wahrstem Sinne verdeutschte. Nach den „Östlichen Rosen" entstanden, aber vor ihnen veröffentlicht (1821) sind die „Gaselen des Dschelaleddin Rumi". Dieser persische Mystiker lebte 1207—1273. Rückert war der erste deutsche Dichter, der Gaselen übersetzte und dichtete. Von ihm lernte Platen, der Rückert 1820 von Erlangen aus in Ebern besuchte, diese Dichtungsart kennen. Beide aber traten mit ihr erst im Jahre 1821 an die Öffentlichkeit.

1820 siedelte Rückert nach Koburg über, wo er ganz seinen orientalischen Studien lebte. Er wohnte hier im Hause des Archivrats Fischer bei einer Frau von Gersdorf, bei der er die 23jährige Stieftochter des Archivrats, Anna Luise Wiethaus-Fischer, ein sanftes, still häusliches Mädchen, kennen und lieben lernte. Schon im Dezember 1821 vermählte er sich mit ihr. Für sie schrieb er in dieser ersten Koburger Zeit die Gedichte, die in seinem „Liebesfrühling" gesammelt erschienen.

Freilich blieben nun Nahrungssorgen nicht aus, die auch der hilfreiche Cotta nicht immer beseitigen konnte. 1822—1824 erschienen kleinere Erzählungen: „Dschamis Fabeln", 1826 eine Übersetzung aus dem Arabischen: „Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die Makamen des Hariri". Abu Seid ist ein genialer, poetisch gestimmter Lebensvagabund, der im Mittelpunkt dieser aus gereimter Prosa und Versen gemischten Stegreifdichtung steht. Der arabische Dichter und Grammatiker Abu Mohammed Kasim Hariri wurde 1054 in Basra geboren und starb hier 1122. Rückert hat die Makamen nicht wörtlich übersetzt, sondern frei nachgebildet.

Inzwischen wurden ihm zwei Söhne geboren, die seine Sorgen naturgemäß

vergrößerten. 1826 wurde er als Nachfolger des Orientalisten Kanne an die Universität Erlangen berufen. Er folgte dem Rufe auch, las aber am liebsten gar nicht und freute sich, wenn die notwendige Dreizahl von Studenten für die angekündigte Vorlesung sich nicht fand. Geschah das doch, dann las er vor den wenigen Zuhörern zu Hause.

Diese Erlanger Zeit von 1826 bis 1841 war die fruchtbarste seines Lebens. In ihr erschienen seine schönsten Werke. Er wandte sich nun besonders dem Sanskrit zu. Sein persönliches Leben war vollständig zurückgezogen und allein der Familie und seinen Arbeiten vom frühen Morgen bis zum späten Abend gewidmet.

Nach dem von Franz Bopp 1819 herausgegebenen Urtext übersetzte er aus dem altindischen Nationalepos Mahâbhârata zunächst das klassische Lied der Gattentreue „Nal und Damajanti", dem 1839 in den „Brahmanischen Erzählungen" mit demselben Thema folgten „Sawitri" und „Hidimba": dort rettet die liebende Frau (Sawitri) den Gatten aus der Gewalt des Todesgottes, hier opfert sie für ihn den Bruder. Während „Nal und Damajanti" in drei- und vierhebige Verse aus den Slokas des indischen Textes umgegossen wurde, erschienen „Sawitri" und „Hidimba" in Alexandrinern, die durch eine neue Cäsur eine eigentümliche Färbung erhielten.

Das mühsame Studium der fremden Texte trug dem Dichter ein Brust- und Augenleiden ein, von dem er 1829 in Ems Heilung zu finden hoffte. In Frankfurt a. M. besuchte er Friedrich Boehmer, den er von seiner Italienreise her kannte, und mit ihm und dessen Freunde Clemens Brentano unternahm er nun eine Rheinreise. Noch in demselben Jahre erschienen in 34 Liedern die „Erinnerungen aus den Kinderjahren eines Dorfamtmannssohnes". Von 1832 ab veröffentlichte er ferner außer anderem eine große Anzahl von Liedern, die er unter dem Titel „Haus und Jahr" zusammenfaßte. 1838 folgten sechs Bücher „Mailieder".

Inzwischen hatte Rückert die Eltern verloren: 1831 den Vater, 1835 die Mutter, in diesem Jahre auch noch die gleichaltrige Schwester Maria. Der Tod seiner beiden jüngsten Kinder (1833) entlockte ihm die „Kindertotenlieder", die erst aus seinem Nachlaß von seiner Tochter Marie veröffentlicht wurden.

Immer mehr zog er sich von der Welt zurück. Als sein Schwiegervater Fischer 1836 starb, erwarb er dessen Gut Neuseß, das in der Nähe Koburgs lag und den Dichter bereits 1833 gastlich aufgenommen hatte. Um seinen Einkünften aufzuhelfen, da sein Erbteil nicht hinreichte, das Gut schuldenfrei zu machen, übernahm er 1838 den Erlanger, 1840 den Deutschen Musenalmanach. Unter dem Titel „Bausteine zu einem Pantheon" (d. h. der nationalen Kunst) veröffentlichte er 1841 in einer Gesamtausgabe seiner Gedichte „Barbarossa", „Cidher", „Die drei Gesellen", „Die sterbende Blume", „Aus der Jugendzeit", „Ich stand auf Berges Halde" und die vier Parabeln.

Dann wandte er sich wieder dem geliebten Orient zu. Da er das Chinesische nicht beherrschte, übersetzte er nach einem lateinischen Text das Liederbuch „Schi-king". Aus dem Schah-nameh (Königsbuch) des persischen Dichters Firdusi (939

–1020) übertrug er das Epos „Rostem und Suhrab“ (1838), das in seinem Endkampf zwischen dem Vater Rostem und dem Sohne Suhrab an das Motiv des althochdeutschen Hildebrandsliedes erinnert, in deutsche Alexandriner in 12 Büchern. Die Sammlung „Erbauliches und Beschauliches aus dem Morgenlande“ (1837/38) enthielt arabische Lyrik. In den „Sieben Büchern morgenländischer Sagen und Geschichten“ (1837) verbreitete er Erzählungen aus dem Arabischen, Persischen und Hebräischen. 1836—1839 erschien ferner das große Bekenntnis seiner Philosophie und Lebensanschauung in nahezu 3000 Gedichten und Sprüchen: die „Weisheit des Brahmanen“, glänzend durch Geist wie durch Sprachkunst.

In Preußen kam jetzt Friedrich Wilhelm IV. zur Regierung, der auf Varnhagen von Enses Anregung Rückert 1841 unter Verleihung des Geheimrattitels und gegen ein Jahresgehalt von 3000 Talern an die Berliner Universität berief. Vergeblich versuchte er hier in Berlin, wo er zuerst in der Königgrätzer Straße zwischen dem Brandenburger Tor und dem Potsdamer Platz, dann in der Behrenstraße und zuletzt am Schiffbauerdamm wohnte, sich auch wieder dramatisch zur Geltung zu bringen. Zu seinen vertrautesten Freunden gehörte hier sein Hauswirt in der Behrenstraße, der Medizinalrat Froriep. Unter den wenigen Zuhörern seiner Vorlesungen, die er bald wieder in seiner Wohnung hielt, befand sich Max Müller, der Sohn des Verfassers der Griechenlieder Wilhelm Müller. In einem größeren Auditorium konnte sich sein leiser Vortrag, den er mit dem Blick auf seine Blätter hielt, ohnehin nicht durchsetzen. Da ihm erlaubt war, nur im Winterhalbjahr zu lesen, verbrachte er den ganzen Sommer auf seinem Gute Neuseß. Von 1845 begleitete ihn die Familie nicht mehr nach Berlin: sein und ihr einziges Heim blieb Neuseß. 1848 legte er seine Professur nieder. Mit 1500 Talern Pension zog er sich jetzt wieder ganz auf das Land zurück.

Hier hat er nun weiter übersetzt: Kalidasas „Sakuntala“, das indische Meisterdrama aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr., dann aus dem Arabischen (Abu Temmâms „Hamasa“), dem Indischen (Rigweda und Atharwaweda), dem Persischen (Saadis „Bostan“), dem Armenischen („König Oesali“), dem Griechischen (Euripides), dem Lateinischen (Horaz) und dem Mittellateinischen („Das Leben der Hadumod“, der ersten Gandersheimer Äbtissin).

Auch jetzt an seinem Lebensabend widmete er seine Zeit nur dem Schreibtisch, der Natur und der Familie, die aus seiner Gattin Luise, vier Söhnen, zwei Töchtern und später einer Schwiegertochter bestand. Von fünf Uhr früh an arbeitete er. Nach dem Essen, bei dem er Obst und Wein liebte, schlief er; dann ging er spazieren und legte sich wohl auch in seinem Gartenhause auf die Bank mit der Pfeife im Munde, während er Notizen machte. 1857 starb seine Gattin nach 36jähriger, nie getrübter Ehe. Im Alter von 78 Jahren ist er ihr am 31. Januar 1866 in den Tod gefolgt. Auf dem Neusesser Friedhof liegt auch er begraben.

Rückert besaß manches nicht, was andere auszeichnet. Dieser schwerfällige Hüne war weder im Salon noch im Hörsal an seiner Stelle. Aber ein tiefes und

reines Gemüt, eine wahre Kinderseele war ihm eigen, und in seiner Dichtung klingt sie wider. Von seinem Familienleben blicken wir zu dem Theodor Storms hinüber: beide verkörpern uns wie sonst niemand in gleichem Grade den treuherzigen deutschen Hausvater, der sich nur unter den Seinen wohlfühlt. Wie sehr unterschied sich Rückert dadurch von so vielen seiner Zeitgenossen! Wir werden es nicht beklagen, daß er hierin weder ein Erbe des romantischen, noch so ganz des klassischen Geistes war.

6. Rückerts Lyrik.

Der Dichter der „Geharnischten Sonette" ist unserer Zeit fremd geworden. Schon die Versform des Auslandes widerspricht dem Gefühl, das wir mit vaterländischer Begeisterung verbinden. Aber ein feierlicher Klang geht durch diese Blätter: es ist, als hörten wir die deutsche Eiche im Sturme rauschen:

Wir schlingen unsre Händ' in einen Knoten,
Zum Himmel heben wir die Blick' und schwören;
Ihr alle, die ihr lebet, sollt es hören,
Und wenn ihr wollt, so hört auch ihr's, ihr Toten.

Wir schwören: stehn zu wollen den Geboten
Des Lands, des Mark wir tragen in den Röhren,
Und diese Schwerter, die wir hier empören,
Nicht ehr zu senken als vom Feind zerschroten.

Wir schwören, daß kein Vater nach dem Sohne
Soll fragen und nach seinem Weib kein Gatte,
Kein Krieger fragen soll nach seinem Lohne,

Noch heimgehn, eh' der Krieg, der nimmersatte,
Ihn selbst entläßt mit einer blut'gen Krone,
Daß man ihn heile oder ihn bestatte.

Es ist bewußte Wortkunst, die hier zu uns spricht, wie auch in den übrigen vaterländischen Zeitgedichten; aber auch in diesen ist das Feierliche, der Orgelklang. Denken wir nur an „Die Gräber zu Ottensen", „Körners Geist" („Bedeckt von Moos und Schorfe ein Eichbaum hoch und stark"), „Barbarossa" („Der alte Barbarossa, der Kaiser Friederich"), „Die Straßburger Tanne" und „Die Gottesmauer".

Viel näher steht uns Rückerts Liebeslyrik. Der Sonettenkranz „Agnes' Totenfeier" ist noch allzu sehr in der Form befangen, und auch Marielies hatte wie die tote Agnes manches Sonett zu erdulden; daneben aber schon anderes, was sich leichter ertragen ließ:

Weil ich dich nicht legen kann
Unter Schloß und Riegel,
Dir zum Abschied leg' ich an
Diese sieben Siegel.

Küsse sollen Siegel sein,
Einen auf die Lippe,
Daß am Nektarkelche kein
Honigdieb mir nippe.

Dieses Siegel auf die Brust,
Auf den Nacken dieses;
Fremder Wunsch sei fern der Lust
Meines Paradieses!

Zweie noch auf Wang' und Wang',
Und auf Aug' und Auge;
Daß kein Mund danach verlang'
Und kein Blick hier sauge!

Liebes Kind, um deine Schuld
Trag die Siegel in Geduld!
Morgen wollen wir die bösen
Sieben Siegel wieder lösen.

Die schönsten Lieder enthält der seiner Luise gewidmete „Liebesfrühling", wenngleich auch hier das Spiel mit der äußeren Wort- und Versform immer wieder das Gefühlsleben umklingt. Aber es sind eine wirkliche Liebe und ein wirklicher Frühling (vertont von Schumann):

Du meine Seele, du mein Herz,
Du meine Wonn', o du mein Schmerz,
Du meine Welt, in der ich lebe,
Mein Himmel du, darein ich schwebe.

Die Innigkeit dieser Liebe läßt keinen Zweifel aufkommen an ihrer und ihres Ausdrucks Echtheit:

Ich nenne dich mit allen Namen,
Die je von Liebeslippen kamen,
Ich grüße dich mit jedem Laut,
Den du mir je geküßt vom Munde,
Ich nenne dich im Herzengrunde
Lieb, ewig teuer, Schwester, Braut!

Wie sehr diese Liebeslieder der Wirklichkeit entsprechen, lehren Verse wie die folgenden, die auf freund- und verwandtschaftliche Bemühungen hindeuten, das Paar zu trennen. Es war vergeblich:

Dein Bild, Geliebter, möcht' ich haben
Gemalt in meiner Kammer,
Mich jeden Augenblick zu laben
Daran in meinem Jammer.

Sie wollen mich mit Reden irren,
Sie wollen dich mir rauben,
Sie wollen mir den Sinn verwirren.
Geliebter, kannst du's glauben?

Ich fühl' es so durch's Haupt mir schwanken,
Daß ich das Bild, das helle,
Das ich von dir trag' in Gedanken,
Oft finde kaum zur Stelle.

Ja, wie sie reden, wie sie flüstern,
Ich glaube nicht dem Luge
Und fühle doch, wie sie verdüstern
Dein Bild in jedem Zuge.

O hätt' ich dich gemalt in Farben,
So könnt' ich mit den Augen
Die Züge, die sie mir verdarben,
Rein wieder in mich saugen.

Bisweilen vereint sich sogar der Ton des treuherzigen alten Volksliedes mit dem der noch älteren mittelhochdeutschen Poesie („Du bist mîn, ich bin dîn" mit dem

Schluß: „dû bist beslozzen in mînem herzen, verlorn ist das slüzzelîn, du muost immer drinne sîn“):

Wieviel Lüftlein auf den Höhn,
Wieviel Bächlein im Tale gehn
Über die grünen Heiden;
Wieviel Sternlein am Himmel flittern,
Wieviel Blättlein an Bäumen zittern;
Soviel Wünsche send' ich nach dir
In Schmerzen und zitternden Freuden.

Wär' ich der goldne Sonnenschein,
Jeder Strahl ein Gedanke mein
Und jeder Schimmer ein Sehnen,
Wollt' ich mit einem Flammenkranz
Dir umflechten die Locken ganz,
Daß du strahltest als meine Braut,
Die schönste von allen Schönen.

O wenn ich dürfte die Hütte sein,
Die sich über dich senkt herein,
Dich enge zu umfassen!
Wie dein Leib in der stillen Hütte,
Wohnt dein Geist mir in Herzens Mitte;
Tür und Tore verschlossen sind,
Du kannst dein Haus nicht verlassen.

In dieser Liebe ruht zugleich das stille Nachdenken über die Liebe. Rückerts „Liebesfrühling“ ist brahmanische Weisheit der Jugend. Nie habe er wild geschwärmt oder ein trunkenes Liebeswort geschrieben, gesteht er selbst der Geliebten, und: „nicht lustberauscht, sondern ruhig nüchtern hat sich Herz um Herz getauscht, innig stark und schüchtern“. Hierin bildet Rückerts „Liebesfrühling“ ein Gegenstück zu Heines „Buch der Lieder“. Heine dringt von traumseligem Liebesempfinden zur Oberfläche des heitersten Weltgelächters oder frivolen Spottes empor, Rückert sinkt in die Tiefe philosophischer Selbstbesinnung, ohne daß ihn diese der Liebe selbst entfremdete. Man kann nicht weiser und wiederum nicht herzlicher als er sich die Gründe für seine Liebe aufzählen:

Ich liebe dich, weil ich dich lieben muß;
Ich liebe dich, weil ich nicht anders kann;
Ich liebe dich nach einem Himmelsschluß;
Ich liebe dich durch einen Zauberbann.

Dich lieb' ich, wie die Rose ihren Strauch;
Dich lieb' ich, wie die Sonne ihren Schein;
Dich lieb' ich, weil dich lieben ist mein Sein.
Dich lieb' ich, weil du bist mein Lebenshauch;

Und nicht nur die ganze Logik löst sich in Liebe auf — auch die Religion wird mit ihr zu einer neuen Einheit, wobei die gesamte äußere Verheißung beiseite geschoben wird:

Sagt mir nichts vom Paradiese;
Es ist mir zu weit. . . . . .
Meiner Liebsten Kammer, diese
Enge Seligkeit,
Schließt für mich neun Paradiese
In sich, himmlisch weit.

Über Logik und Religion hinaus reicht die Liebe hinein in das dunkle Rätselreich der Unermeßlichkeit. Wie Goethe einst vermutete, daß Frau von Stein „in abgelebten Zeiten“ seine Schwester oder seine Frau gewesen sein müsse, also den von Lessing in der „Erziehung des Menschengeschlechts“ aufgestellten Gedanken der Seelenwandlung, Seelenwanderung poetisch Gestalt gab („Warum gabst du uns die tiefen Blicke“), so versenkt sich auch Rückert in das Einst vor der Geburt, um das liebreiche Jetzt zu erklären:

Ich war am indischen Ozean
Einst eine Palm' entsprungen,
Du warst die blühende Lian',
Um meinen Schaft geschlungen.

Ich war einmal ein Blütenast
In Edens schönster Laube,
Da hattest du auf mir die Rast
Gewählt als girrende Taube.

Du warest einst ein Morgenduft
Um Schiras' Gartenbeete,
Da war ich eine Morgenluft,
Die spielend dich verwehte.

Ich war ein lichter Tropfen Tau,
Und als ich niedersprühte,
Warst du ein Blumenkelch der Au
Und nahmst mich ins Gemüte.

Ich war ein klarer Frühlingsquell,
Ich hab' es nicht vergessen,
Du standst und trankest meine Well'
Als schlankste der Zypressen.

Ich war einmal ein Mondenstrahl,
Du Abendsternes Blinken,
Da sahest du viel tausendmal
Mich dir von ferne winken.

Du warest vor mir auf der Flucht,
Vor meinem Blick geschwunden.
Ich habe damals dich gesucht,
Nun hab' ich dich gefunden.

Diese letzte poetische Wendung ist in solchem Zusammenhang einzig in der gesamten deutschen Literatur. Solche Liebe steht über dem Altwerden, über dem Vergehen:

Laß, geliebtes Angesicht,
Laß uns nicht verzagen,
Daß der Liebe Jugendlicht
Lischt in kurzen Tagen.

Jeder Blitz aus deinem Licht,
Jeder Schönheitsfunken,
In das Dunkel ist er nicht,
Sondern hier versunken.

Wann in meines Auges Glanz
Du nicht mehr mein Lieben
Lesen kannst, so lies es ganz
Noch im Lied geschrieben.

Wann kein andrer Spiegel dir
Will die Jugend zeigen,
In des Liedes Spiegel hier
Ist sie noch dein eigen.

Diese Liebenden fand die Stunde der Erfüllung reif. Der „Liebesfrühling“ war nicht nur ihre Poesie, er war auch ein Zwiegespräch zwischen Mann und Weib und verrät, daß der Dichter zugleich ein ernster Lebensführer, der Schwachen eine starke Stütze zu sein vermochte. Wie sinnig weiß er die weibliche Neigung zum Aberglauben abzulenken, die Unruhe der Zukunftsahnungen zu beschwichtigen:

Neulich beim Verlobungsfeste,
Liebster, als aufs allerbeste
Du mit deinem Glas
Gegen meines angeklungen,
Ist das meinige zersprungen;
Was bedeutet das?

Hör', o Liebste, wie ich's meine:
Nur zersprungen ist das eine,
Ganz ist eins noch hier.
Folgen wir des Himmels Winken:
Zwei aus einem Glase trinken
Sollen künftig wir.

Lyrisch haben wir außer Chamissos „Frauenliebe und -leben" nichts, was wir diesem Zwiegesang in deutscher Sprache an die Seite stellen könnten. Goethes Suleikaliedern fehlt der entscheidende so recht deutsche Zug der Familie. Es konnte in Goethes Leben und in seinem „Westöstlichen Divan" nicht anders sein. Und Rückert weiß sich doch mit nicht geringerer Sicherheit in die Seele der Geliebten, der Frau zu versetzen. Er sagt es einmal selbst am Ende des fünften Straußes („Wiedergewonnen"), indem er sich an den Leser wendet:

Wenn ihr fragt, wer hier nun spricht,
Ich, der Dichter, oder sie?
Sag' ich euch: ich weiß es nicht,
Sondert ihr's! ich sondr' es nie.

Hier sind zwei in Liebeslust
Eins und tun's einander kund;
Ich empfind' aus ihrer Brust,
Und sie spricht durch meinen Mund.

Hören wir nun, wie die Braut im Kreise der Familie durch seinen Mund spricht:

Du meinst, o liebe Mutter,
Wenn ich beim Liebsten bin,
Es käm uns gar nichts andres
Als Küssen in den Sinn.

Du irrst, o liebe Mutter!
Ich darf den Liebsten ja,
Auch wenn du's siehest, küssen,
Sieh her, ich küss' ihn da.

Doch wenn allein wir sitzen
In stiller Traulichkeit,
Wie ernstliche Gedanken
Verkürzen uns die Zeit!

Wie hat mir wicht'ge Dinge
Der Liebste zu vertraun!
Er gibt sein Herz, sein Leben
Von Grund aus mir zu schaun.

Er will mir nichts verhehlen,
Und ihm verhehl' ich nichts.
Wir kennen unsre Seelen
Wie Züge des Gesichts.

Denn alles muß auf Erden
Sein zwischen uns ganz klar,
Bevor wir können werden
Ein wohlverständigt Paar.

Das ist nicht persisch, nicht goethisch, aber es ist so recht gründlich deutsch. Und deutsch ist auch der Scherz in diesem Liebeskreise, der aus der Familie in die Familie hinüberschlägt:

Horch nur, Mutter, horch, wie schön
Draußen mein Geliebter schilt.
Weiß nicht, wem und was es gilt,
Doch mir ist's ein Wohlgetön.

Sprach die Mutter: Das ist selten;
Kann die Liebe so erblinden?
Wird er einst als Ehmann schelten,
Mögest du's so schön auch finden.

Die Liebe des Eheglücks übertrug sich auf die zwischen Eltern und Kindern. Auch die Klage über den Tod seines Kindes trägt der Dichter hinaus in die Natur („Haus und Jahr"):

Ich hab' es allen Büschen gesagt
Und hab' es allen Bäumen geklagt
Und jeder grünenden Pflanze
Und jeder Blum' im Glanze.

Und wieder von neuem klag' ich es,
Und immer von neuem sag' ich es,
Und immer haben indessen
Sie wieder mein Leid vergessen.

Vergessen bist du in diesem Raum
Von Blum' und Pflanze, Busch und Baum,
Nur nicht von diesem Herzen,
Kind meiner Wonnen und Schmerzen.

Reizende Kinderlieder hat der Dichter geschaffen, so das „Kinderlied von den grünen Sommervögeln": „Es kommen grüne Vögelein geflogen her vom Himmel." Die Fähigkeit, sich in die Kindesseele hineinzudenken, hatte er ja schon als junger Mann mit den für sein Schwesterlein Maria verfaßten Gedichten bewiesen, unter denen sich das von dem Bäumlein befand, „das andere Blätter hat gewollt". In diese Reihe gehört auch das Lied von dem Riesenspielzeug: „Die Riesen und die Zwerge".

Rückerts Leben ging in der Familie auf. Losgelöst von ihr war es reine Lebensweisheit, wie sie seine „Bausteine zu einem Pantheon" verkünden. Herzerfreuend wirkt auch hier die Festigkeit des Mannes auf uns:

Steh fest, wenn schwindelnd alle drehn,
Laß ihre Lust sie büßen!
Und wenn sie auf den Köpfen gehn,
So geh auf deinen Füßen.
Da wo sie graue Geister sehn
Und Heil vom bittern Tod erflehn,
Sollen dich hell die süßen
Engel des Lebens grüßen.

Dann kommen die Lebenssprüche und deuten schon hin auf die noch ferne „Weisheit des Brahmanen", uns von Jugend auf meist vertraut:

Du hast zwei Ohren und einen Mund;
Willst du's beklagen?
Gar vieles sollst du hören, und
Wenig drauf sagen.

Du hast zwei Augen und einen Mund;
Mach' dir's zu eigen!
Gar manches sollst du sehen, und
Manches verschweigen.

Du hast zwei Hände und einen Mund;
Lern' es ermessen!
Zwei sind da zur Arbeit, und
Einer zum Essen.

So rollt nun eine Gedankenperle nach der andern vor uns hin. „Daß es hoffe von Tag zu Tag, das ist des Herzens Wellenschlag." — „Wenn die Ketten dich nicht sollen drücken, lerne dich mit ihnen schmücken." — „Was man nicht kann entbehren, muß man halten in Ehren." — „Ich tränke gern, und genug ist da, doch es ist fern, sprach die Gans, als sie in den Brunnen sah." — „Wo du nicht vermagst dich loszusagen, mußt du lernen dich vertragen." — „Fest vorgesetzt ist durchgesetzt, wer etwas

recht will, kriegt's zuletzt.“ — „Staub mit Füßen getreten, erhebt auch über das Haupt sich.“ — „Wehe dem, der zu sterben geht und keinem Liebe geschenkt hat; dem Becher, der zu Scherben geht und keinen Durst'gen getränkt hat.“ — „Was man nicht kann hassen und noch weniger lassen, o Herz! da ist kein Mittel geblieben, als es von ganzer Seele zu lieben.“ — „Je höher du wirst aufwärts gehn, dein Blick wird immer allgemeiner; stets einen größern Teil wirst du vom Ganzen sehn, doch alles einz'le immer kleiner.“ — „Was dir noch neu ist, wird dich auch reizen; was mir schon Spreu ist, ist dir noch Weizen.“ — „Mal innen deine Zimmer aus, daß sich daran dein Aug' erquicke; laß außen ungeschmückt dein Haus, daß es nicht reize Feindesblicke.“ — „Nicht der ist auf der Welt verwaist, dessen Vater und Mutter gestorben, sondern der für Herz und Geist keine Lieb' und kein Wissen erworben.“ — „In Hochmut überheb' dich nicht und laß den Mut nicht sinken! Mit deinem Wipfel reich' ins Licht und laß die Wurzel trinken.“

Jedoch wir sind aus Rückerts Lyrik unmerklich bereits in seine Spruchpoesie hineingeglitten, deren schönste den Sammeltitel trägt: „Die Weisheit des Brahmanen“ (Pantheon, zweiter Teil).

7. Rückerts „Weisheit des Brahmanen“.

Ein „Lehrgedicht in Bruchstücken“ nennt Rückert diese Spruchweisheit, die seine philosophische Weltanschauung in freier poetischer Form widerspiegelt. Frühere Werke ähnlicher Art sind die altindischen Weden, Lucrez' „De natura rerum“, Freidanks „Bescheidenheit“ und Hugo von Trimbergs „Renner“; aber sie alle können sich nicht mit der „Weisheit des Brahmanen“ messen.

Der Dichter nimmt die Gestalt eines indischen Weisen, d. i. Brahmanen an, folgt aber nicht etwa indischen Texten, sondern dichtet vollkommen frei, was der Geist ihm in stillen, beschaulichen Stunden eingibt. Insofern aber ist eine Anlehnung an die brahmanische Weisheit vorhanden, als auch Rückerts Weltanschauung jener großen, entsagungsvollen Stille entspricht, die das Wesen aller indischen Religionen und philosophischen Systeme darstellt, nur mit dem Unterschiede, daß Rückert nicht auf Abtötung des Fleisches und äußere Weltflucht, sondern auf ruhige, überlegen lächelnde Beschaulichkeit in Gott hinstrebt, mit der sich sowohl ein Leben der Tat wie ein heiterer Genuß der Lebensgüter durchaus verbinden läßt. Rückert hat also hier den indischen Geist ins Europäische übersetzt. Daß er sich daneben anregen läßt von allen möglichen Schriften des Orients, von denen er einzelne, wie den Perser Saadi, den Talmud und Hitopadesa selbst nennt, ist angesichts seines ständigen Forschens und Übersetzens selbstverständlich, ohne daß deshalb von eigentlichen Quellen gesprochen werden kann. Diese würde man jedenfalls nicht allein in Indien, ja nicht allein im Orient, sondern in der ganzen Welt finden können.

Suche das Geheimnis des Daseins und Gott nicht außerhalb, lehrt Rückert, sondern in dir, ziehe dich in dich selbst zurück, so findest du aller Rätsel Lösungen. Pantheistisch ist des Brahmanen Rückert Gottes- und Weltanschauung, aber verklärt von dem Motiv einer All-Liebe, wie sie in dieser persönlichen Art nur das Christen-

tum geschaffen hat. Ein eigentümlicher Anblick: der indische oder spinozistische Pantheismus vermählt mit der Idee der reinen persönlichen Humanität!

Nur so ist es zu verstehen, daß sich an die Lehre der Erkenntnis eine solche ganz moderner Ethik schließt mit der Forderung von Tugenden, wie sie zum Teil auch der chinesische Weise Konfuzius predigt: Menschlichkeit, Rechtlichkeit, Treue, Pietät. Darüber hinaus aber geht der Dichter zur Ästhetik: er bespricht die Entstehung der Kunst aus dem Geiste Gottes und ihre Wirkungen. Wissenschaft und Politik werden dem Ganzen ein-, der Kunst untergeordnet. Nichts ist so klein, um nicht seinen Wert zu haben, denn was ist klein und groß vor Gott?

> Wer alles mag in Gott, in allem Gott betrachten,
> Hat keinen Grund, ein Ding groß oder klein zu achten.
> Wie sollte scheinen ihm ein Allergrößtes groß,
> Da es ein Kleinstes ist vom Einziggroßen bloß?
> Wie dürfte gelten ihm das Allerkleinste klein,
> Da mit dem Größten es hat Gottes Geist gemein?

Wir denken hier an den Streit Stifters und Hebbels über den Begriff der Größe: Rückert steht auf Stifters Seite.

Die Form der „Weisheit des Brahmanen" sind paarweis gereimte Alexandriner, in denen Jamben mit Trochäen, Spondeen und Anapästen in völliger Freiheit wechseln.

Das ganze Werk führt über zwölf Stufen: Einkehr, Stimmung, Kampf, Schule, Leben, Prüfung, Erkenntnis, Weltseele, Dämmerklarheit, Vom Totenhügel, Im Anschauen Gottes und Frieden. Aber diese Einteilung bedeutet weder ein System, noch ein Programm: der Dichter hat unter diesen Begriffen nachträglich seine Sprüche einfach zusammengestellt, damit sie nicht, durch ihre große Zahl in besonderer Verwirrung, wild durcheinanderliefen.

Der Dichter beginnt („Einkehr"):

> Ein indischer Brahman, geboren auf der Flur,
> Der nichts gelesen als den Weda der Natur,
> Hat viel gesehn, gedacht, noch mehr geahnt, gefühlt,
> Und mit Betrachtungen die Leidenschaft gekühlt;
> Spricht bald, was klar ihm ward, bald um sich's klar zu machen,
> Von ihn angehnden halb, halb nicht angehnden Sachen.
> Er hat die Eigenheit, nur einzelnes zu sehn,
> Doch alles einzelne als Ganzes zu verstehn.

Im Gegensatz zu der pessimistischen, damals längst veröffentlichten Philosophie Schopenhauers erweist sich Rückerts Weisheit als durchaus optimistisch: der Mensch ist nicht ein Wesen, das unnütz, dessen Verneinung allein nützlich sei — wie es auch die indische Weltanschauung lehrt —, sondern unentbehrlich im Dienst der Vollkommenheit („Stimmung"):

> O glaube nicht, daß du nicht seiest mitgezählt;
> Die Weltzahl ist nicht voll, wenn deine Ziffer fehlt.
> Die große Rechnung zwar ist ohne dich gemacht,
> Allein du selber bist in Rechnung mit gebracht.

Ja, mitgerechnet ist auf dich in aller Weise;
Dein kleiner Ring greift ein in jene größern Kreise.
Zum Guten, Schönen will vom Mangelhaften, Bösen
Die Welt erlöst sein, und du sollst sie miterlösen.

Auf den folgenden Stufen „Kampf" und „Schule" gibt der Dichter praktische Regeln, die dann auf der Stufe „Leben" durch schlagende Kürze erfreuen und erfrischen. Nur einige seien hier mitgeteilt:

Auf Künft'ges rechne nicht und zähl' nicht auf Versprochnes;
Klag' um Verlorenes und denk nicht an Zerbrochnes.

Wer täglich sammeln muß mit Sorgen seine Nahrung,
Der sammelt nie den Geist, doch sammelt er Erfahrung.

Nichts elender als halb geschlafen, halb gewacht;
Du hast nicht ausgeruht und hast kein Werk vollbracht.

Von weitem sieht ein Fuchs den Fuchs auf seinem Gange,
Zusammen kommen sie beim Kürschner auf der Stange.

Wenn übers Haupt einmal mir sollen gehn die Wellen,
Gilt es mir völlig gleich, ob ein' ob hundert Ellen.

Man muß den Toten doch, wie lieb er sei, begraben,
Das Leben kann den Tod bei sich im Haus nicht haben.

Ich sah vom Mond herab, da kamen alle Bäume
Von gleicher Höh' mir vor und eben alle Räume.

Du fragst, wie auf den Baum der Apfel sei gekommen?
Ein andrer hat indes ihn schweigend abgenommen.

Die Wasser rauschen hin wie Weltbegebenheiten,
Und ihres Rauschens Grund sind Erd-Unebenheiten.

In dem sechsten Teil „Prüfung", dessen Strophen sich sämtlich aus je vier Versen zusammensetzen, steht der bekannte Vergleich des Herzens mit dem Edelstein: jenes leide im Gegensatz zu diesem „lieber jeden Schnitt, als daß es andre schnitte". Die Stufen „Erkenntnis", „Weltseele", „Dämmerklarheit", „Vom Totenhügel" und „Frieden" führen wieder stärker aus dem Leben der Anschauung in das des reinen Gedankens.

Die „Weisheit des Brahmanen" wird von Anfang bis zu Ende heute schwerlich jemand in einem Zuge lesen. Dazu wurde sie auch nicht geschrieben, es fehlt jede Entwicklung, und der strenge Kunsthistoriker mag sie eine Sammlung von Stammbuchblättern nennen. Der Geist aber, der in diesen Blättern lebt, und die sichere Form, in der er gestaltet ist, könnten der deutschen Literatur nicht ohne schweren Schaden verloren gehen.

8. Rückerts Übersetzungen.

Mit Rumis Gaselen eröffnete der junge Dichter den Deutschen ein ganz neues Feld der Poesie. Es war nun nicht so, daß er wörtlich übersetzte oder gar sich an die Versform, vor allem an die Zahl der Versfüße hielt. Es war ein freies Nach-

dichten. Wer würde ein Gasel Rumis vermuten in der bekannten Strophe, die so beginnt:

Rein gehalten dein Gewand,
Rein gehalten Mund und Hand!

Und wer eine der „Östlichen Rosen“ in den (von Schubert vertonten) Versen:

Du bist die Ruh,
Der Friede mild,
Die Sehnsucht du,
Und was sie stillt.

Nach Rumi geformt ist unter den „Morgenländischen Sagen und Geschichten“ die berühmte Parabel „Es ging ein Mann im Syrerland“. Auch „Chidher, der ewig junge“ entstammt dem Motivgarten des Orients.

Wie sehr sich Rückert von den ihm vorliegenden Originalen wörtlich entfernen mußte, wollte er ihrem Geiste treu bleiben, lehren besonders die „Makamen des Hariri“, denn hier, wo es sich um ein fortwährendes Spiel mit Worten, Reimen, mit homo- und synonymen Ausdrücken, um Weglassung und Wiederholung ganzer Wortgruppen und Auf- und Abwandeln in Deklination und Konjugation handelt, durfte der Dichter den Urtext immer wieder nur als Sprungbrett für seine Turnerkünste benutzen. „Ich denke“, sagt Rückert selbst in seinem ersten Vorwort 1826 von Hariri, „er wird immer wie jetzt unübersetzbar bleiben . . ., weil der Kern selbst, der Mittelpunkt vieler seiner Makamen etwas ist, das an der Originalsprache haftet und mit dieser wegfällt.“ Ebendort spricht er sich über die poetische Gattung der Makamen aus: „Makame bedeutet einen Ort, wo man sich aufhält und sich unterhält, dann eine Unterhaltung selbst, einen unterhaltenden Vortrag oder Aufsatz, nach unserer Art eine Erzählung oder Novelle.“ Und er fügt hinzu: „Meine Arbeit gibt sich für keine Übersetzung, sondern für eine Nachbildung.“ In der Einleitung zu den acht besonders erschienenen Makamen spricht er sich dann noch über die „Ökonomie“ der Makamen aus: „Jede ist ein für sich bestehender und in sich abgerundeter poetischer Haushalt, ohne Wechselbeziehung mit den übrigen, ohne Einwirkung auf sie und von ihnen. . . . Jede wird vorgetragen von einem Erzähler, Hareth Ben Hemmam, der zum Eingang berichtet, wie er von Reiselust, von Verlangen nach Bildung oder auch von Geschäften da oder dorthin geführt, diesen oder jenen Vorgang gesehen, wobei dann immer Abu Seid so oder so handelnd eingreift und auf eine oder die andere Art tätig erscheint, meist anfangs vom Erzähler selbst unbemerkt oder unerkannt und erst zum Schlusse seiner Vorstellung hinter der Maske hervortretend.“ Der Erzähler, d. h. der Dichter selbst bilde also nur den Chor, der gar keinen besonderen Charakter zeige, sondern nur dem eigentlichen Helden Gelegenheit zur Entwicklung des seinigen gebe. Dieser Bettlerkönig Abu Seid aus Serug, der sich die Dummheit seiner Mitmenschen zunutze macht, das durch seine tollen Vorträge gewonnene Geld alsbald in der Weinschenke durchbringt, stets schlagfertig die Zuhörer ergötzt und sie wacker rupft und sich schließlich zur Religion bekehrt, mit der er sonst nicht minder sein Spiel trieb — man weiß am Schluß nicht recht, ob nicht auch dieses Mal —, dieser Abu Seid ist ein so

merkwürdiger Vertreter geistvollen Gaunertums, daß man schon um seinetwillen die Makamen gerne liest. Dazu tritt nun aber deren höchst eigenartige Form, halb Prosa, halb Vers, ein Geklingel mit tausend kleinen Glöckchen, die wir nicht sehen, nicht fassen, die wir nur staunend hören können.

Zunächst wendet Hariri selbst sich an den Leser mit einem Vorwort, das diesem bereits eine Vorahnung des Kommenden bietet: „Gott! Dir danken wir, wie für jede Habe — also auch für die Redegabe —; wie für des Hauses Ausgang und Eingang, — so für des Geistes Ausklang und Einklang —, und wie für des Kleides An- und Ablegung —, so für des Sinnes Ein- und Auslegung. — Wir danken dir, wie für Tränkung und Speisung —, so für Lenkung und Unterweisung — zu Zweck-Bedenkung und Kunstbefleißung.... Mir aber winkt einer, dessen Wink Befehl ist — und dem zu gehorchen die Wohltat der Seel' ist — Makamen zu verfassen nach dem Vorbild des Bedi.... All das hab' ich auf die Person des Abu Seid von Serug gedichtet — und es durch den Mund des Hareth Ben Hemmam von Basra berichtet; — und habe mich unterzogen all dieser Mühe —, nur daß daraus dem Leser Lust und Belehrung erblühe."

In der ersten Makame („Die Bibliothek von Basra") schildert nun Hareth Ben Hemmam sein erstes Zusammentreffen mit Abu Seid: „Und als ich nun kam nach Holwan — und hatte mich schon unter Menschen umgetan —, hatte gelernt, ihren Wert zu wägen — und sie zu erkennen nach ihren Geprägen; — fand ich daselbst den Abu Seid von Serug, der sich allerlei Stammbäume machte — und sich vielerlei Gewerbezweige erdachte —, heut im Gewand eines Poeten auftrat, — morgen den Mund eines Propheten auftat —, nur daß immer — in seinem wechselnden Farbenschimmer —, in seiner Verwandlungen Truggeflimmer — er sich zeigte sagenmündig —, redekündig —, witzig und bündig —, spitzig und fündig —; den nimmer ein Unfall brachte in Not —, dem immer ein Einfall stand zu Gebot —; der mit Reden jeden beschämte — und sich nach Gefallen allen bequemte."

In köstlicher Weise versteht Abu Seid seinen neuen Freund zu narren, gleichviel wo sie sich befinden, und was sie beginnen. Einmal kommen sie, nachdem Abu Seid die Vorzüge einer Frau und Jungfrau lustig gegeneinander abgewogen, hungrig vor ein Dorf, wo Abu Seid sogleich einen jungen Mann ausfragt: „Verkauft man hier etwa Rahm — für ein Epigramm? — Er sprach: Nein, bei Gott! — Oder eine Schote — für eine Ode? — Er sprach: Wahrlich nein, bei Gott! — Oder ein Fleischgericht — für ein Preisgedicht? — Er sprach: Nein, verhüte Gott! — Oder Grütze — für Witze? — Er sprach: Mit nichten, schweig, um Gott! — Oder eine Brotkrume — für eine Redeblume?" Ganz verwirrt schließlich der Jüngling „den Rücken wandte — und seines Weges rannte", worauf Abu Seid zu seinem Gefährten sprach: „Nun siehst du, die Kunst ist am Erblassen — von ihren Beschützern verlassen . . . . Mir fällt ein, hier dein Schwert zu versetzen." Willig gibt Hareth es hin, und Abu Seid reitet davon: „Ich wartete erst eine Weile, — dann setzt' ich ihm nach in Eile — doch ich war wie einer, dem im Sommer die Milch ausgegangen — ich konnte weder ihn noch mein Schwert erlangen."

Das alles vermag das Band der Freundschaft nicht zu zerreißen — so groß ist der Zauber, der von Abu Seid ausgeht. Schließlich aber scheint er alt und gebrechlich seine Sünden abschwören und sich dem Himmel weihen zu wollen: „Er sprach: Laß den Tod dir vor Augen stehn; — wir werden uns hier nicht wiedersehn! — Da verließ ich ihn mit einem Tränenfluß — und Seufzererguß —, und das war unserer Bekanntschaft Schluß."

Mehr sagt der Dichter nicht; vielleicht ist der Übergang zur Religion für Abu Seid jetzt einträglicher. Wir trauen diesem orientalischen Reineke Fuchs nicht; sieht es doch aus, als sollte das Gedicht nur ein schickliches, moralisch wohllautendes Ende haben.

Das schönste der von Rückert übersetzten Werke ist „Nal und Damajanti", eine Episode des altindischen, im Sanskrit geschriebenen Epos Mahâbhârata (4. Jhd. v. Chr.). Nal, der Sohn des Königs Virasena, wird von den Göttern beauftragt, für sie um die schöne Damajanti zu werben, die Tochter des Königs Bima, die sich einen Freier wählen soll, und von Nal bereits geliebt wird, ohne daß er sie je gesehen hätte. Damajanti aber wählt Nal, den Boten, selbst. Die eifersüchtige Dämonin Kali aber sendet den jungen Gatten Unheil: im Würfelspiel verliert Nal nach sieben Jahren an seinen Halbbruder Puschkara seinen gesamten Besitz und hätte vielleicht, vom bösen Geist besessen, auch Damajanti verpfändet, wenn diese nicht mit ihm in die Wälder geflohen wäre, indem sie den Nackenden und sich selbst in ihr Gewand hüllt. Aber Nal vermag es nicht, sie in sein Unglück hinabzuziehen. In der Hoffnung, sie werde, wenn sie ihn nicht mehr sehe, ihn vergessen und zu ihrem Vater zurückkehren, glaubt er ihr ein Opfer zu bringen, indem er sie während ihres Schlummers heimlich verläßt. Wie schwer ihm das wird, wie er immer wieder zu der Schlafenden zurückkehrt, weiß der Dichter mit leuchtenden Farben zu malen. Doch wie sehr hat sich Nal getäuscht — Damajanti will nichts und niemand als nur ihn selbst haben:

Als nun gegangen der König Nal,
Erwachte sein schlummerndes Ehgemahl,
Damajanti alleine
Schauernd im öden Haine.
Ihre Blicke suchten den Gatten
Da, wo sie ihn verlassen hatten,
Und wie sie ihn da nicht entdeckten,
Sanken die ahnunggeschreckten: . . . . .
„Es ist ein Scherz, den du treibest,
Mein Liebster! sprich, wo du bleibest?
Es ist ein Scherz; o treibe
Nicht solchen Scherz mit deinem Weibe!
Ich bin furchtsam, o starker Krieger,
Zeige dich mir, o Feindbesieger!
Ja du zeigest dich, du zeigest —
Sage, mein Fürst, wo du schweigest?
Wo du im Busch dich versteckest,
Daß du mich neckest, mich erschreckest!

Und hast du böslich mich verlassen
Und kommst nicht, tröstend die Hand mir zu fassen,
So klag' ich um mich selber nicht
Und um nichts, das mir gebricht;
Doch du allein, wie wird dir's sein?
Mein Fürst! ich klag' um dich allein.
Hungrig, durstig, müd am Abend,
Baumeswurzeln zum Pfühle habend,
Mein Geliebter! wie wird dir's gehn,
Wo deine Augen mich nicht sehn
Und ich dir werde vorm Geiste stehn!"

Von einer Schlange wird sie durch einen Jäger befreit, der sich ihr darauf mit arger Begierde naht und sie begehrt,

Die gliederzart-wuchsrichtige,
Vollmondangesichtige,
Gewölbtaugenbrauenbogige,
Sanftlächelredewogige.

Bei ihrer flehenden Beschwörung der Götter jedoch sinkt er entseelt zu Boden „gleich einem vom Blitz getroffenen Stamme". Schließlich kommt sie zu ihrem Vater zurück, während Nal der Wagenlenker des Königs Riturpana wird. Um den Verlorenen herbeizulocken, läßt Damajanti nach vier Jahren zum zweiten Male verkündigen, daß sie einen Gatten wählen wolle. Zu dieser Werbung stellt sich nun Riturpana ein. Als Nal, der ihn fährt, seine beiden Kinder erkennt, verrät er sich durch die Liebe, mit der er sie umarmt, wird von Damajanti vorgefordert,

Und unter der Götterpauken Schlägen
Fiel ein strömender Blumenregen . . . . .
Doch Damajanti, Nal erblickend,
Schrie auf, mit Armen ihn umstrickend:
„Heut ist die zweite Gattenwahl,
Und Damajanti wählt den Nal,
O mein Gemahl, mein Bräutigam,
Nimm deine Braut im Witwengram!"
Und Damajanti, wieder in Lust
Ruhend an ihres Gatten Brust,
Atmete wie die Blumenau,
Wenn sie besucht der Morgentau.
Da sangen leise, leise
Zwo Nachtigallen die Weise:
Vereint dem Gatten, ab die Trauer legend,
Gestillten Wehs, das Herz von Glück umfangen,
Glänzt Bimas Tochter, keinen Wunsch mehr hegend,
Der Nacht gleich, deren Mond ist aufgegangen.

Darauf gewinnt Nal von Puschkara, der zum Ganges pilgert, sein Reich zurück.

Trotz der vielfach gewagten Wortbildungen ist dieses kleine Epos mit Recht eines der beliebtesten Stücke der deutschen Literatur geblieben: Rückert hat nicht nur die Worte, sondern oft auch das indische Empfinden verdeutscht.

Die zweite dem Mahâbhârata entnommene Episode „Sawitri“ besingt ebenfalls die Gattentreue. Sawitri, die Tochter des Königs Aswapati, reicht ihre Hand dem Satiawan, dem Sohn eines entthronten, blinden Königs, obwohl sie weiß, daß er laut Schicksalsspruch in Jahresfrist sterben muß. Als jedoch der Todesgott kommt, sein Opfer zu holen, folgt sie ihm getreulich, so daß er gerührt verspricht, ihr vier Bitten zu erfüllen, nur die um das Leben ihres Gatten nicht. Da erbittet sie sich an letzter Stelle einen Stamm von Söhnen. Als er überlistet die Bitte gewährt hat, spricht sie:

Du hast die Gnade schon der Söhne mir gegeben,
Mit eingeschlossen war darin des Gatten Leben.

Ohn' ihn vermag ich nicht zu leben, gib mir ihn!
Wenn ich nicht sterben soll, kannst du ihn nicht entziehn.

Und der Todesgott sorgte gut für sie: sie gebar ihrem Gemahl hundert Kinder.

Aus des Persers Firdusi Königsbuch stammt „Rostem und Suhrab“, „eine Heldengeschichte“ in zwölf Büchern. Rückerts Änderungen gehen hier weiter als bei den beiden indischen Erzählungen. Im Heldenkampf tötet der Vater Rostem den Sohn Suhrab, ohne daß sie einander vorher erkennen. Tödlich verwundet sagt der junge Krieger:

Die Mutter hat mich hergesandt, den Vater hier
Zu suchen, weil er dort so lang nicht kam zu ihr.
Die Spange gab sie mir mit als Erkennungszeichen;
Die Spange, die er einst ihr gab, sollt' ich ihm reichen.

Als nun der Vater sich ihm schmerzerfüllt nennt, da stirbt er ganz getröstet:

Den Vater, ob ihm schon von ihm dies Leid geschah,
Den er allein gesucht, den hatt' er doch gefunden,
Und lag, wie er geträumt, von seinem Arm umwunden.

Rückert hat heute noch nicht die Stellung in der Literatur, die ihm gebührt. Aber sie wird ihm werden. Während Platen fast gar keinen Einfluß auf das neunzehnte Jahrhundert ausgeübt hat und nur wenige anzuziehen vermag, lebt der vielgescholtene Wortkünstler Rückert noch heute unter uns als einer der unseren.

9. Adelbert von Chamisso.

Chamisso gehört weder zu den klassischen noch zu den romantischen Dichtern. Von beiden aber wurde auch seine Auffassung und sein künstlerischer Ausdruck bestimmt.

Am 30. Januar 1781 auf dem Schlosse Boncourt bei St. Menehould in der Champagne als vierter Sohn geboren, wuchs Louis Charles Adelaide, der sich als deutscher Dichter Adelbert nannte, in dem ganzen Machtgefühl und Überfluß der französischen Aristokratie vor der Revolution auf. Dennoch hatte er nur traurige Erinnerungen an diese Kinderzeit, er fühlte sich unglücklich. 1790 fiel das Schloß der Revolution zum Opfer, und die Familie rettete sich über die Grenze; sie lebte nach-

einander in Lüttich, im Haag, in Düsseldorf und Würzburg, unterhalten von den älteren Söhnen, die als Miniaturmaler Geld verdienten. Chamissos Brüder hießen Hippolyt (1769—1841), Prudens (1771—1796), Charles (1774—1824) und Eugen, der ein Jahr jünger war als er, seine ältere Schwester hieß Luise. Prudens wurde Theologe und Hauslehrer in Berlin (im Hause Dutitre) und erwirkte von Friedrich Wilhelm II. für seine Eltern und Geschwister die Erlaubnis, nach Berlin übersiedeln zu dürfen, wo Eugen in das Kadettenkorps eintrat. Adelbert wurde bei der Königin Friederike Luise, der Gemahlin Friedrich Wilhelms II., Page, rückte 1798 zum Fähnrich und 1801 zum Leutnant auf. In diesem Jahre kehrte seine Familie auf Grund der Erlaubnis, die Bonaparte als Konsul den Emigranten erteilte, nach Frankreich zurück. Er selbst blieb in Preußen, obwohl er mit seinem Beruf und dem dürftigen Einkommen wenig zufrieden war. Am liebsten versenkte er sich in seine Studien. Seinen Bruder Eugen, der erkrankt war und bald darauf starb, brachte er nach Frankreich zurück.

Immer deutlicher erkannte Chamisso, daß es ihn zu dem deutschen Geist zog. Voltaire erscheint ihm als Typus der französischen, Schiller als Typus der deutschen Literatur.

Bei dem Bankier Ephraim lernte er die 24jährige Französin Cérès Duvernay kennen, eine Witwe, die hier als Erzieherin tätig war. Für sie entbrannte er in heftiger Leidenschaft, aber sie war, wie sie sagte, mit einem Amerikaner versprochen und ging bald nach Chamissos förmlicher Werbung, die sie ablehnte, nach Königsberg zu ihrem Sohne. Auch sie scheint ihn geliebt zu haben. Sie reiste später nach Frankreich zurück und traf in Berlin mit Chamisso zusammen. „Ich speiste", berichtet dieser, „abends allein bei ihr in ihrem Kämmerlein, drückte heilige Küsse auf ihre Lippen." Die Beziehungen zu Cérès, auf der irgendein Geheimnis lasten mochte, lassen sich ohne wesentliche Änderungen bis zum Jahre 1809 verfolgen.

Als Dichter bediente sich Chamisso bis 1801 nur der französischen Sprache. 1804 erwarb er in Wittenberg die Doktorwürde. Mit Varnhagen, Koreff, Hitzig und andern tat er sich zu einem richtigen Dichterbunde, dem Nordstern, zusammen. Von 1804 bis zum Beginn des Feldzuges gab er auch einen Musenalmanach heraus. Sein Märchen „Adelberts Fabel" fand großen Beifall. Hier sehen wir klassischen und romantischen Einfluß vereint. Er selbst rühmte Goethes Märchen und Novalis' „Ofterdingen". Von der Beschäftigung der Romantiker, besonders Fouqués und Tiecks, mit Volksbüchern und Volkssagen angeregt, begann er ein Drama „Fortunat".

Als er nach Beendigung des unglücklichen Feldzugs die Seinigen in Paris besuchte, fand er seine Eltern nicht mehr unter den Lebenden: die Mutter war am 24. Oktober, der Vater am 3. November 1806 gestorben. Er suchte auch Cérès auf, die ihn herzlich aufnahm und mit ihren Eltern und Geschwistern bekannt machte, aber ihm nach wie vor ihre Hand verweigerte: er konnte ihr Geheimnis nicht ergründen. Von dem elterlichen Vermögen fiel ihm jetzt eine Jahresrente von zuerst 200, später 300 Reichstalern zu.

Den längst erbetenen Abschied erhielt er nach der Rückkehr, die im Herbst 1807

erfolgte, im Januar 1808. Im Jahre 1809 traf ihn ein schwerer Schlag: Cérès verheiratete sich mit einem Herrn von Montcarel, einem Beamten der französischen Armee in Spanien. Seitdem hat er nie wieder etwas von ihr gehört. Er selbst lebte in Berlin, fühlte sich aber einsam und unglücklich. Eine Zeitlang erwog er den Plan, Landwirt zu werden. Da erhielt er durch die Verwendung seiner französischen Verwandten einen Ruf an ein Lycée. Jedoch auch diese Hoffnung zerschlug sich, als er in Paris anlangte.

Durch die Vermittlung Schlegels, dessen Wiener Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur er zusammen mit Helmina von Chézy, der Enkelin der Karschin, ins Französische übersetzen sollte, kam er 1810 im Interesse dieser Übersetzung nach Chaumont (an der Loire) zu Frau von Staël, Schlegels Freundin, die er dann auch nach Fossé bei Blois begleitete. Als sie jedoch nach dem Erscheinen ihres Buches „De l'Allemagne" nach Coppet flüchten mußte, ging er zunächst für den Winter zu ihrem Freunde, dem Präfekten Barante, in der Stadt Napoléon, und erst im April 1811 traf er in Coppet ein. Dieses Verhältnis löste sich, als Frau von Staël im Mai 1812 nach Wien flüchtete. Sie hatte Chamisso schätzen und lieben gelernt („J'ai appris à l'estimer et à l'aimer comme un des hommes les meilleurs et les plus éclairés que l'on puisse rencontrer dans ce monde." An Helmina v. Chezy, 22. 5. 1812.)

In Fossé hatte ihn sein Freund Harscher aufgefordert, mit ihm in Halle Medizin und Naturwissenschaft zu studieren. In Coppet — wo er nach Frau von Staëls Abreise noch immer lebte — müsse man nicht Englisch, sondern Botanik treiben, schrieb ihm damals ein anderer Freund De la Foye. „Das war mir anschaulich, und ich tat also", äußerte Chamisso noch 1835 in Erinnerung hieran. Im August 1812 wanderte er durch die Schweiz das Rhonetal aufwärts zum Gotthard, dann durch das Reußtal über den Vierwaldstätter und Züricher See nach Schaffhausen. Nach der Ankunft in Berlin begann er sogleich seine vorbereitenden Arbeiten von Coppet als Studiosus der Medizin fortzusetzen. Auf zahlreichen Wanderungen vermehrte er seine ohnedies schon reiche Pflanzensammlung. In alledem war er völlig unbekümmert um das Urteil der andern; auch in seinem Äußeren und seinem häuslichen Treiben war er ganz unabhängig von dem, was wohl andere meinen mochten. Epiktes Wort: „Du mußt entweder deiner Seele leben oder der Welt" war der Stern, der auch ihm bei allen seinen Handlungen leuchtete.

Der Zusammenbruch Napoleons und der Befreiungskrieg störten diese stillen Studien. Auf dem Gut der Familie Itzenplitz bei Kunersdorf, wo er als Franzose von Geburt sich damit begnügte, den Landsturm einzuexerzieren und im übrigen die gräflichen Kinder zu unterrichten, setzte er gleichwohl seine botanischen Arbeiten fort. In dieser Zeit aber entstand auch „Peter Schlemihls wundersame Geschichte", jene prächtige Erzählung von einem Manne, den der Böse dadurch ruhe- und glücklos macht, daß er ihm den Schatten abkauft. Ein solcher Mann war ja auch Chamisso selbst: fern dem Vaterlande, der Familie, dem Verständnis der Mit- und Gleichgeborenen, ging er einsam durch die Welt, bisweilen wie Schlemihl mit Siebenmeilenstiefeln und immer ohne jenen Schatten, den selbst der Geringste in seinem

Vaterlande besitzt. Fortunats Glückssäcklein hatte ihn literarisch ja schon früher beschäftigt. Schlemihls Kleidung, Botanisiertrommel und Tabakspfeife entsprechen ganz dem äußeren Bilde, das uns von dem Dichter überliefert ist. Schlemihls Diener Bendel hat den Namen von Chamissos Offiziersburschen, den Charakter der Treue von Hitzig geerbt. In Mina kann man Helmina von Chézy dem Namen nach erraten. In einem Brief an Trinius vom 11. April 1829 erzählt der Dichter, wie er zu dem Schattenmotiv gekommen sei: er hatte auf einer Reise alle bewegliche Habe verloren und wurde darauf von Fouqué gefragt, ob er nicht etwa auch seinen Schatten verloren habe. Darauf malte er sich die Folgen eines solchen Verlustes aus. Mit Fouqué blätterte er auch einmal in einem Buche August Lafontaines (nicht des französischen Fabeldichters), der 1831 in Halle starb, und fand darin, daß „ein sehr gefälliger Mann in einer Gesellschaft allerlei aus der Tasche zog, was eben gefordert wurde — ich meinte, wenn man dem Kerl ein gut Wort gäbe, zöge er noch Pferd und Wagen aus der Tasche". Dazu treten noch andere Quellen. Tiecks Phantasus lieferte die Siebenmeilenstiefel, Arnims Novelle „Isabella von Ägypten" die Alraunwurzel, eine Erzählung Fouqués das Galgenmännlein und Grimmelshausen das unsichtbar machende Vogelnest. Den Namen des Helden erklärt uns Heine im dritten Buch des „Romanzero" (4. Gedicht von „Jehudah ben Halevy"), deutlicher aber noch Chamisso selbst in einem Brief vom 17. März 1821 an seinen Bruder Hippolyt: „Schlemihl oder besser Schlemiel ist ein hebräischer Name und bedeutet Gottlieb, Theophil oder aimé de dieu. Dies ist in der gewöhnlichen Sprache der Juden die Benennung von ungeschickten und unglücklichen Leuten, denen nichts in der Welt gelingt ... Schlemihl, dessen Name sprichwörtlich geworden, ist eine Person, von der der Talmud folgende Geschichte erzählt: Er hatte Umgang mit der Frau eines Rabbi, läßt sich dabei ertappen und wird getötet! Die Erläuterung stellt das Unglück dieses Schlemihl ins Licht, der so teuer das, was jedem andern hingeht, bezahlen muß." Der „Schlemihl" ist Chamissos Selbstbiographie in Märchenform.

1814 kehrte der Dichter nach Berlin zurück. Als der neue Waffenlärm des Jahres 1815 ertönte und wieder gegen Frankreich, las Chamisso in der Zeitung von einer russischen Nordpol-Expedition. „Ich wollte", sagte er zu seinem Freunde Hitzig, „ich wäre mit diesen Russen am Nordpol." Tatsächlich erlangte er darauf mit Hilfe des Freundes die Stelle des Naturforschers auf dieser Expedition, nachdem Professor Ledebour zurückgetreten war. Die eingereichten Zeugnisse genügten. Am 15. Juli 1815 fuhr Chamisso von Berlin nach Hamburg, am 17. August stach die von dem Kapitän von Kotzebue, dem Sohne des Dichters, geführte Brigg in See. Die Fahrt ging über Plymouth, Teneriffa, Brasilien, Kap Horn, Chile, die weltverlassene Insel Salas y Gomez, die den Dichter zu der ergreifenden Robinsonade in Terzinen anregte, Kamtschatka, Alaska, Kalifornien, die Sandwich-Inseln, Karolinen und schließlich, da die eigentliche Nordpol-Expedition wegen Erkrankung des Kapitäns bald aufgegeben werden mußte, über Manila, das Kap der Guten Hoffnung und St. Helena nach Petersburg zurück. Chamisso hat die Reise geschildert unter dem Titel „Reise um die Welt mit der Romanzoffischen Entdeckungs-Expedition 1815—1818 auf

der Brigg Rurik, Kapitän Otto von Kotzebue. Erster Teil: Tagebuch. Zweiter Teil: Bemerkungen und Ansichten." Reiche wissenschaftliche Ausbeute brachte Chamisso heim, daneben auch so freundlich-menschliche Erinnerungen wie die an den Radaker Eingeborenen Kadu. Mit dem Kapitän dagegen, der 1821 seine Reisebeschreibung zusammen mit Chamissos „Bemerkungen und Ansichten" veröffentlichte, stand er auf gespanntem Fuße.

1819 wurde er von der Berliner Universität zum Ehrendoktor und von der Gesellschaft der naturforschenden Freunde zum Mitgliede ernannt. Außerdem erhielt er eine Anstellung als Adjunkt am Botanischen Garten. Damals heiratete sein Freund Neumann, und Hitzig sogar zum zweiten Male. Auch von De la Foy traf eine Vermählungsanzeige ein. Chamisso führte jetzt ebenfalls die 18jährige Antonie Piaste, die mit Hitzigs Tochter aufgewachsen war, als Gattin heim (25. September 1819). Sie hatte als Kind oft genug auf seinen Knien gesessen, um sich von ihm Märchen erzählen zu lassen. Aus diesem jungen Glück ergab sich von selbst der Stoff zu dem wundervollen Liederzyklus „Frauenliebe und -leben". Eine große Kinderschar wuchs ihm allmählich heran. Reiche Anregungen fand er in der 1824 von Hitzig gegründeten Mittwochsgesellschaft, der Varnhagen, Fouqué, Neumann, Immermann, Achim v. Arnim, Eichendorff, Wilhelm Müller, Schadow, Simrock, Holtei, v. d. Hagen und Hegel angehörten.

Eine Entschädigung von 100 000 Franken, die von der französischen Regierung für ihn als Emigranten bewilligt wurde, rief ihn 1825 nach Paris, wo er mit seiner Schwester, die seit ihrer Verheiratung auf einem Gut bei Paris lebte, und mit dem allein noch lebenden Bruder Hippolyt ein Wiedersehen feierte. Nach der Rückkehr betätigte er sich stärker lyrisch. In dieser Zeit entstanden nicht nur die schon vorhin genannten Dichtungen „Das Schloß Boncourt" (1827), „Salas y Gomez" und „Frauenliebe und -leben", sondern auch „Die Löwenbraut", „Die Sonne bringt es an den Tag", „Burg Niedeck", „Küssen will ich, ich will küssen", „Das Gebet der Witwe" und „Die alte Waschfrau" (1833). Im Jahre 1830 besuchte er eine Naturforscherversammlung in Hamburg, wo er zugleich mit seiner alten Freundin Rosa Maria Assing, Varnhagens Schwester, und einige Stunden auch mit Heine in einem Austernkeller zusammen war. 1831 erschien die erste Sammlung seiner Gedichte. Erheblich beeinflußten ihn jetzt bei der Wahl der Motive und ihrer Formgebung Uhland und Béranger.

Mit Jubel begrüßte er 1830 die französische Juli-Revolution. 1832 übernahm er als Herausgeber den „Deutschen Musenalmanach", dem in jedem Jahre das Bildnis eines Dichters vorangestellt wurde. Als Heines Bild 1836 an die Reihe kam, kündigten die Schwaben, Uhland an der Spitze, Chamisso die Gefolgschaft, ließen sich jedoch aufs neue gewinnen. Heine aber rächte sich durch die testamentarischen Verse:

> Ein treues Abbild von meinem S . . . . .
> Vermach ich der Schwäbischen Schule; ich weiß,
> Ihr wolltet mein Gesicht nicht haben,
> Nun könnt ihr am Gegenteil euch laben.

Seit 1832 begann der Dichter infolge hartnäckigen Hustens dauernd zu kränkeln. In der nun folgenden Zeit dichtete er mit resignierter Dankbarkeit gegen die Vorsehung „Die Kreuzschau“ (1834). Die Heilkraft der Bäder von Greifswald und Reinerz — von wo aus er die Sudeten mit der Schneekoppe besuchte — half nur vorübergehend. Da traf ihn ein unerwarteter Schlag: Antonie erlag am 21. Mai 1837 einem Blutsturz im Alter von 36 Jahren. Jetzt ging es auch mit ihm rasch zu Ende. 1838 nahm er den Abschied, der ihm mit vollem Gehalt bewilligt wurde. Das war am 4. August. Am 16. fiel er in Phantasien, die ihn in seine Kindheit und nach Boncourt zurückführten. Am 21. August ist er gestorben.

Überblicken wir sein Lebenswerk, so finden wir zunächst als das Erstaunlichste an diesem Franzosen eine Reinheit der deutschen Sprache, die vorbildlich wirkt. Die Geschlossenheit der Form trennt ihn von den Romantikern, mit denen ihn im übrigen so vieles verbindet. Er war keiner unserer Größten, aber Innigkeit und Feinheit des Empfindens sind in seiner Prosa wie in seiner Poesie zu Hause.

Er war ein Mensch des ruhigen, idyllischen Lebens, wunderlich, wie man sagte, und wie Rückert kein Freund des Salons. Gerade deshalb aber mögen diese beiden das deutsche Wesen so ansprechen und zu sich heranziehen.

Was wir von Chamissos Poesie kennen, hat sich uns schon in unserer ersten Jugend eingeprägt, und was sich uns von ihm nicht eingeprägt hat, das brauchen wir größtenteils auch nicht zu kennen. Nicht seine Werke als solche fallen so schwer in die Wagschale, mit der das neunzehnte Jahrhundert künstlerische Werte maß, sondern ihr Wie, der Ton, in dem sie gesagt, die Gebärde, mit der sie dargeboten wurden: liebreich, herzlich, bescheiden und ungeschickt wie von einem unbeholfenen Kinde. Und ein Kind nicht nur der Literatur ist er geblieben, der Sänger des heimatlichen Schlosses Boncourt, in das er sich bis in seine letzten Tage hinein zurückgeträumt, das er mit deutscher Liebe, mit dem stillen Weinen einer kindlichen Seele gesegnet hat:

So stehst du, o Schloß meiner Väter,
Mir treu und fest in dem Sinn
Und bist von der Erde verschwunden,
Der Pflug geht über dich hin.

Sei fruchtbar, o teurer Boden,
Ich segne dich mild und gerührt,
Und segn' ihn zwiefach, wer immer
Den Pflug nun über dich führt.

Ich aber will auf mich raffen,
Mein Saitenspiel in der Hand,
Die Weiten der Erde durchschweifen
Und singen von Land zu Land.

10. Willibald Alexis und andere Erben des klassischen und romantischen Geistes.

Wie Chamisso stammte auch Alexis aus einer französischen Emigrantenfamilie, deren Name ursprünglich Harenc, in Deutschland Häring war. Da Hering lateinisch alec heißt, wurde dem jungen Wilhelm Häring in seiner Studentenverbindung das Pseudonym Willibald Alexis zuteil, das er dann auch als Schriftsteller beibehielt.

Eine weitere Beziehung zu Chamisso bietet sich durch dessen Freund Eduard Hitzig dar, mit dem Alexis 1842 den „Neuen Pitaval" herausgab.

Alexis wurde am 29. Juni 1798 in Breslau geboren. 1815 machte er als Freiwilliger den Feldzug mit. Seit 1817 studierte er Jura in Berlin, dann in Breslau. Als Kammergerichtsreferendar verließ er die Beamtenlaufbahn, um sich ganz seinen schriftstellerischen Arbeiten zu widmen. 1827 begründete er mit Friedrich Förster das Berliner Konversationsblatt, das er 1830 mit dem „Freimütigen" vereinte und bis 1835 leitete. Aus Gesundheitsrücksichten siedelte er 1852 in das stille Arnstadt, die Heimatstadt und den Wohnort der Marlitt, über, wo er schließlich erblindete und am 16. Dezember 1871 starb.

Alexis ging von der englischen Romantik aus. Sein erstes Vorbild war Walter Scott, unter dessen Namen er („frei nach dem Englischen des Walter Scott") die Romane „Walladmor" (1823) und „Schloß Avalon" (1827) veröffentlichte. In Zeitschriften und Tagebüchern erschien von ihm eine Reihe von Novellen, die 1830/31 als „Gesammelte Novellen" vier und 1836 als „Neue Novellen" weitere zwei Bände füllten. Auch Reiseschilderungen gab er heraus. Von den wenig bekannten Romanen dieser Zeit seien „Das Haus Düsterweg" (1835) und „Zwölf Nächte" (1838) genannt, in denen sich bereits der Einfluß des Jungen Deutschland zeigt.

Sein eigentliches Gebiet betrat Alexis mit Romanen aus der brandenburgischen Geschichte. Stark romantisch ist der Roman „Cabanis" (1832), in dem der Dichter, zum Teil nach persönlichen Jugenderinnerungen, ein hübsches Bild von Berlin entwirft, freilich aus einer doch schon viel früheren Zeit, der des großen Königs während seiner ersten Regierung. Der Held des Romans aber, Etienne, vereinigt in sich bereits die Stimmungen und Ideale der Romantik mit denen des Jungen Deutschland. Genannt ist der Roman nach dem Marquis von Cabanis, einem Original, das in der Literatur nicht seinesgleichen hat in seiner Vereinigung von Phantastik, Geschwätzigkeit, Ehrliebe, Gespreiztheit und Gutmütigkeit. In diesem Roman begann ferner zum erstenmal die märkische Landschaft sich darüber klar zu werden, wie schön sie sei mit ihren schwermütigen Kiefern, Weiden und Moosen, mit ihrer ganzen Sonderlichkeit und Sandigkeit. Alexis ist es, der vor Fontane die Mark ästhetisch entdeckt hat — ohne ihn auch kein Leistikow!

Als Kunstwerk steht viel höher als der doch recht zerflossene Cabanis-Roman „Der Roland von Berlin" (1840), in dem es sich um den Kampf Berlin-Köllns unter der Führung des Bürgermeisters Rathenow gegen den Kurfürsten Friedrich den Eisernen handelt, da dieser die alten Stadtrechte aufhebt. Der Kurfürst siegt: der steinerne Roland, das Wahrzeichen der Selbstherrlichkeit Berlins, wird durch die Gassen geschleift und in die Spree gestürzt. Eine neue ungeahnte Zeit tut sich vor dem alten Bürgermeister auf, der einst Henning Mollner deshalb, weil er kein Patrizier ist, die Hand seiner Tochter verweigert hat mit dem Hinzufügen, sie könne ihm ebensowenig angehören, wie der steinerne Roland von Berlin durch die Straßen spazieren könne.

Nicht so einheitlich und wirkungsvoll, aber in der Auffassung viel tiefer, im Ausdruck edler ist der nächste Roman „Der falsche Waldemar" (1842). Es

handelt sich hier um das alte Demetrius-Problem. Ein Müllerknecht namens Jakob Rehbock fühlt die Kraft und Weihe in sich, der bedrängten Mark Brandenburg um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts dadurch zu Hilfe zu eilen, daß er sich für den letzten Fürsten aus dem Hause Ballenstedt ausgibt, Waldemar, Markgrafen von Brandenburg, der 1319 gestorben war. Dieser falsche Waldemar ist eine historische Persönlichkeit: wirklich gab sich 1348 ein Pilger, seines Zeichens Müller oder Bäcker, für den toten Waldemar aus, wurde von Karl IV. anerkannt, aber von ihm am 6. April 1350 für einen Betrüger erklärt, worauf er am 10. Mai 1355 der Herrschaft entsagte. 1356 ist er in Dessau gestorben. Alexis versteht es nun, dieser dunklen Gestalt Leben und Farbe zu geben. Der falsche Waldemar täuscht nicht nur mit vollendeter Kunst die Fürsten, Bischöfe und Herren, obwohl er selbst zunächst nur als Puppe in den Händen von Intriganten vorgeschoben wird, sondern ist auch von der Heiligkeit seiner Sendung überzeugt und zeigt sich seiner gesamten Umgebung überlegen, bis ihn sein allzu überhebliches Selbstbewußtsein von der Höhe herabstürzt. Und inmitten des Kriegsgetümmels sehen wir wieder die märkische Landschaft in ihrer herben Schönheit still und klar vor uns liegen. Der Dichter führt uns in die Wälder, in denen echt romantisch nach der Art Walter Scotts Fürsten wie der junge Waldemar von Anhalt ein Ritter- und Räuberleben führen, in die kleinen und großen Städte, in denen sich die Bürger mit dem ritterlichen Adel auseinandersetzen, in die Dörfer, in denen sich ein flüchtendes Edelfräulein von einem Schmiedeknecht, ihrem späteren Gemahl und des wirklichen Waldemar natürlichem Sohn, das Pferd beschlagen läßt, in die Kirchen, in denen fanatische Mönche im heimlichen Dienst politischer Intriganten predigen, an die Höfe der Fürsten und Bischöfe, in das Heim des zurückgezogenen Glücks. Ein Gemälde des deutschen Mittelalters ist es, das nun so weit hinter uns liegt, das uns aber in der Mark Brandenburg nur bei Alexis so prächtig entgegentritt.

Zu Alexis' besten Romanen gehört die wiederum brandenburgische Geschichte von den „Hosen des Herrn von Bredow“ (1846). Diese Hosen, aus Elenshaut gegerbt, sind dem ehrlichen, derb-kräftigen Herrn Gottfried von Bredow auf Hohenziatz unentbehrlich. Noch weniger entbehrlich ist ihm freilich seine Gattin, vielleicht die lebens- und wirklichkeitsreichste von allen Gestalten, die der Dichter geschaffen hat. Frau von Bredow ist das Muster einer Hausfrau, vorbildlich bei der großen Wäsche wie bei der Säuberung des Hauses, dabei klug, redegewandt, liebevoll und gut. Wir befinden uns im Anfang des sechzehnten Jahrhunderts unter der Regierung des Kurfürsten Joachim, als das Raubrittertum noch immer nicht völlig aus der Mark verschwunden war. Die Hosen des Herrn von Bredow bezeugen das: der Krämer, der sie bei der großen Herbstwäsche stiehlt, wird von dem Ritter von Lindenberg, Joachims Günstling, der Götzens Rüstung angelegt hat, überfallen. Götz, der inzwischen die Hosen wiedererlangt hat, kommt dadurch in den Verdacht der Täterschaft und wird gefangen abgeführt, bis der Kurfürst den wirklichen Straßenräuber durch das Zeugnis des Krämers kennen lernt und hängen läßt. Die Folge ist eine Verschwörung des Adels gegen Joachim, auf die sich auch Götz, unersättlich im Essen und Trinken, im Rausche einläßt. An dem geplanten Überfall kann er nicht teilnehmen, da ihm

seine getreue Hausfrau die Hosen, ohne die er nichts vermag, weggenommen hat. Und es ist ein Glück für ihn, daß er nicht in der Lage ist, die spöttische Warnung der Verschwörer „Jochimken, hüte di, kriegen wi di, so hangen wi di", wahr zu machen, denn die beteiligten Ritter werden gefangen und gehängt. Götz aber, da er beim Erwachen statt seiner Hosen, die seine Frau als Beweis seiner Schuldlosigkeit dem Kurfürsten zu derselben Zeit zeigen läßt, nur einen reich besetzten Tisch findet mit Bier, Meth und Malvasier, schläft nach dem reichen Mahl wieder ein — und dann ist es mit der Gefahr vorbei. Der unscheinbare Titel des Romans läßt nicht ahnen, wie reiche Kulturbilder sich da entrollen.

Die Fortsetzung dieser Handlung liefert Alexis' nächster Roman, „Der Werwolf" (1848): mit diesem Wort, das dem Aberglauben jener Zeit entnommen ist, wird der schlimme Geist dauernden Unfriedens bezeichnet, der unter der weiteren Herrschaft des Kurfürsten von der Mark Besitz ergreift. Joachim, so geistesklar er auch ist, widersteht der Reformation und wird schließlich von allen, auch seiner Gemahlin, die sich zur neuen Lehre bekennt, verlassen. Die Hosen des Herrn von Bredow, einst ein Symbol des Heils, werden nun Götzens Schwiegersohn Hans Jürgen zum Unheil. Unverändert aber wahrt die alte Frau von Bredow ihren Charakter und die Ehre ihres Hauses.

1852 erschien der Roman „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht", dessen Titel der berüchtigte Schlußsatz der Proklamation des Ministers Schulenburg-Kehnert an die Bürger Berlins nach der Schlacht bei Jena bildet. 1854 folgte der Roman „Isegrimm", der uns aus Berlin fort auf das flache Land zu den märkischen Bauern und dem Junker Isegrimm führt und, als Fortsetzung von „Ruhe ist die erste Bürgerpflicht", ein Bild von der Franzosenherrschaft entwirft. Der Roman „Dorothea" (1856) versetzt uns in die Zeit des Großen Kurfürsten, der sich 1668 mit Dorothea, geborenen (1636) Prinzessin von Glücksburg, der früheren Gemahlin des Herzogs von Lüneburg, ebenfalls in zweiter Ehe, vermählte.

Alexis erinnert in einer Beziehung an Conrad Ferdinand Meyer, mit dessen feinen Miniaturen seine breiten Pinselstriche im übrigen sich wenig vergleichen lassen: er steht über dem Gegenstande. So kommt es, daß eine gewisse Kälte allen seinen Romanen eigen ist. Gerade weil seine Werke so ausgezeichnete Kulturbilder sind, tritt uns der Dichter durch Herzensklänge und Stimmungen nur selten näher. Nur das behagliche norddeutsche Wesen umspinnt uns mit eigenartigem Zauber bis ins Innerste. Hier ergreift, ja packt uns dieser Erzähler aus altbrandenburgischen Tagen. Der Jugend wird er niemals dasselbe sein und sagen können wie Hauffs „Lichtenstein" oder Scheffels „Ekkehard", Werke, deren historische Bedeutung gleichwohl von der seiner Romane erreicht, wenn nicht übertroffen wird. Aber er wuchs aus einer andern Kunst heraus: der Walter Scotts, und aus einem andern Boden: Scheffel sowohl wie Hauff waren Süddeutsche und rankten ihre Phantasien um die schwäbischen Burgen. Und es ist doch etwas anderes, der Landschaft, den Bewohnern und der Geschichte des Bodensees und der Felsenburgen gerecht zu werden, um die freundlich schon eine südlichere Sonne spielt, als der Grunewaldseen und der weiten Kiefernwälder, um die der norddeutsche

Nebel seine Gestalten braut, und für die ein bißchen Sommer das Ereignis des Jahres bleibt.

War Alexis stofflich und der Auffassung nach ein Erbe des romantischen Geistes, so zeigte die Geschlossenheit seiner Kunstform doch die Schulung durch die Klassiker. So einheitlich gestimmte historische Romane hätte keiner der bekannten romantischen Dichter geschaffen oder schaffen wollen. Da mußte immer alles unbegreiflich zugehen und sich in Motiven und Konflikten fast unlöslich verwirren. Romantik und Klassik zusammen haben den deutschen historischen Roman geschaffen.

Neben Alexis und dem als Freund der Droste schon erwähnten **Levin Schücking** (1814—1883) steht als historischer Erzähler **Heinrich König** (1790—1869). Dieser, ein hessischer Finanzsekretär, machte sich bereits von den romantischen Überlieferungen in stärkerem Maße frei. Er veröffentlichte 1832 „Die hohe Braut", einen Roman aus der französisch-italienischen Revolutionszeit, 1836 „Die Waldenser", in denen eine freireligiöse Anschauung zum Ausdruck kommt, 1839 „Dichten und Trachten", dessen Titel 1850 in „William Shakespeare" umgeändert wurde — Shakespeare wird hier als Werther-Gestalt behandelt —, 1847 „Die Klubbisten von Mainz", sein bestes Werk, für das die Revolution den Hintergrund und das Klubunwesen den Gegenstand der Satire bilden. Im Gegensatz zu der Handlung in der „Hohen Braut" heiratet hier ein Adliger eine Bürgerliche. Das waren damals noch Probleme, die ein Dichter seiner Feder für wert hielt. Die erste größere rein kulturhistorische Erzählung war „Maria Schweidler, die Bernsteinhexe, der interessanteste aller bisher bekannten Hexenprozesse", verfaßt — „nach einer defekten Handschrift ihres Vaters, des Pfarrers Abraham Schweidler in Coserow auf Usedom" — von dem Coserower Pastor **Wilhelm Meinhold** (1787—1851). Auch hier ist es ein Adliger, der das Bürgermädchen erlöst: er rettet sie, bevor sie — für eine Hexe erklärt durch Intrigen eines ihr nachstellenden Amtmanns — dem Scheiterhaufen verfällt. Es ist also ein ähnlicher Gegenstand wie in Storms „Renate" und Raabes „Else von der Tanne".

Mit dem Übergang zu solchen Chronikgeschichten nähern wir uns, so sehr sie aus dem romantischen Geist herausgewuchert sind, doch schon einer Kunst, die mehr ist als nur eine Erbin früherer Tendenzen, denn da setzt bereits ein stärkerer Realismus ein, von dem sich Klassik und Romantik noch fernhielten. Dagegen müssen wir in diesem Zusammenhange noch einiger Erzähler gedenken: es sind **Karl Spindler** (1796—1855), dessen historische Romane „Die Juden", „Der Bastard" und „Die Jesuiten" einst einen großen Leserkreis fanden, freilich auch schon an die Schauergeschichte erinnern, **Philipp von Rebfues** (1779—1843), Verfasser italienischer Kulturromane („Scipio Cicala", 1832), **Karl von Tromlitz** (1796—1855), vor allem aber Clauren und Zschokke, beide in dem gleichen Jahr 1771 geboren. **Heinrich Clauren** war das Pseudonym des preußischen Hofrats Karl Heun (1771—1854), dessen wenig natürliche Alpennovelle „Mimili" (1816) mit Hilfe der von den Klassikern gegebenen Form und der romantischen Anschauung einen großen Erfolg errang. Wir sind für diese überzuckerte Natur nicht mehr zu haben. Der Magdeburger **Hein=**

rich Zschokke (1771—1848), zuerst Dichter von Räuberdramen, hier also beeinflußt von Goethes „Götz“, sowie Verfasser von Schauerromanen, mithin auch ein Erbe der Romantik, wurde in der Schweiz, wohin ihn sein abenteuerliches Leben verschlug, zum Volkserzieher („Das Goldmacherdorf“). Auch ein Erbauungsbuch hat er geschrieben, die „Stunden der Andacht“, das damals sehr verbreitet war. Sein bedeutendstes Werk ist der historische Roman (aus der älteren Geschichte der Schweiz) „Addrich im Moos“. Von seinen übrigen Erzählungen sind die bekanntesten „Der tote Gast“, „Die Prinzessin von Wolfenbüttel“, „Der Flüchtling im Jura“, „Die Herrenhutergemeinde“, „Die Walpurgisnacht“ und „Ein Narr des neunzehnten Jahrhunderts“. Aber alle diese Erzähler und Dramatiker waren mehr Modeschriftsteller als Dichter und folgten im Grunde mehr untergeordneten Geistern wie August Lafontaine und Kotzebue als den Klassikern und Romantikern. Höher als sie steht der Freiherr **Franz von Gaudy** (1800—1840) aus Frankfurt a. d. O. — wegen seiner Kaiserlieder auf Napoleon auch der deutsche Béranger genannt —, der mit seinem „Tagebuch eines wandernden Schneidergesellen“ entschieden an die Romantik anknüpft. Damit ist aber schon eine geringere Lesbarkeit seiner Geschichten und Humoresken ausgesprochen.

Besonders deutlich sind als Erben des klassischen und romantischen Geistes einige Dramatiker. Der Schlesier **Ernst Raupach** (1784—1852) hat eine große Anzahl von jambischen Trauerspielen geschrieben, von denen der Zyklus „Die Hohenstaufen“ besonders — durch seinen ungeheuren Umfang freilich mehr in schreckhaftem Sinne — bekannt geworden ist. Besser sind seine Lustspiele („Der Schleichhändler“). Jambendramen wurden ferner verfaßt von dem deutsch dichtenden Dänen **Adam Oehlenschläger** (1779—1850), dessen „Correggio“ und „Sokrates“ Erwähnung verdienen, seinem Nachahmer **Johann Ludwig Deinhardstein** (1794—1859), dem Bruder G. Meyerbeers **Michael Beer** (1800—1833), dem bayrischen Minister **Eduard von Schenk** (1788—1841) und dem Freiherrn **Joseph von Auffenberg** (1798—1857).

In der Lyrik sind es nicht nur Annette, Platen, Rückert und Chamisso, die eine Vereinigung von klassischen und romantischen Zügen zeigen. Der Verfasser der Griechen- und Müllerlieder, **Wilhelm Müller** (1794—1827), ist noch vor Goethe gestorben. Auch er war fast ausschließlich ein Kind der Romantik. Eher schon könnten wir hier des oldenburgischen Dramaturgen **Julius Mosen** (1803—1867) gedenken, der durch einige Lieder weiterlebt: „Zu Mantua in Banden“, „Der Trompeter an der Katzbach“, „Die letzten Zehn vom vierten Regiment“, „Frühlingslied“ („Was ist das für ein Ahnen so heimlich süß in mir?“) und „Aus der Fremde“ („Wo auf hohen Tannenspitzen“). Der Dresdener Maler **Robert Reinick** (1805—1852), ein geborener Danziger, hat nicht nur durch seine Lieder und Märchen für Kinder sich den Dank der Nachwelt verdient. Zu dem Lieblichsten unserer Lyrik gehören: „O, Sonnenschein, o Sonnenschein, wie scheinst du mir ins Herz hinein“, „Wohin mit der Freud’“, „Wie ist die Erde so schön, so schön“, „Schneeglöckchen tut läuten“, „Der laute Tag ist fortgezogen“ und „Des Sonntags in der Morgenstund“. In Verbindung mit Reinicks Kinderliteratur seien auch sogleich noch erwähnt der thüringische Pfarrer **Wilhelm Hey** (1789—1854), dessen Fabeln von Ludwig Richter und Otto Speckter

mit hübschen Zeichnungen geschmückt wurden. Auch der Breslauer Maler und Dichter **August Kopisch** (1799—1854) hat sich nicht nur durch die Entdeckung der Blauen Grotte auf Capri (1821) ein Verdienst erworben, sondern auch durch einige Novellen und vor allem durch seine Lieder, von denen am bekanntesten sind: „Wie war zu Köln es doch vordem mit Heinzelmännchen so bequem", „Als Noah aus dem Kasten war", „Die Herren blieben am Rheine stehn" (Blücher am Rhein, 1813), „Des kleinen Volkes Überfahrt" und die Ballade vom Mäuseturm zu Bingen. In diesen Zusammenhang gehören ferner der Märchenerzähler **Ludwig Bechstein** (1801—1860), Bibliothekar und Archivar in Meiningen, der auch Gedichte, Romane und Novellen geschrieben hat, und der Bonner Professor der deutschen Sprache und Literatur **Karl Simrock** (1802—1876), der hauptsächlich als Übersetzer mittelhochdeutscher Dichtungen, als Herausgeber älterer deutscher Werke und der deutschen Volksbücher, aber auch als Verfasser einiger Lieder („Drusus' Tod", „An den Rhein, an den Rhein, zieh nicht an den Rhein", „Es war einmal ein König, ein König war's am Rhein") bekannt geblieben ist. Sie waren alle gelehrige Schüler unserer Klassiker, waren dabei aber mit Vorliebe in dem Anschauungs- und Stoffgebiet der Romantik tätig. Nicht vergessen seien schließlich der Kunsthistoriker **Franz Kugler** (1808—1858), Paul Heyses Schwiegervater, der Verfasser des Studentenliedes „An der Saale hellem Strande" (1826), der Liederdichter **Hermann Kletke** (1813—1888), Leiter der „Vossischen Zeitung", **Leopold Schefer** (1784—1862), der Verfasser des „Laienbreviers", **Friedrich von Sallet** (1812—1843), der ein „Laienevangelium", aber auch das Lied vom Zieten geschrieben hat („Der große König wollte gern sehn, was seine Generale wüßten"), der preußische Kultusminister **Heinrich von Mühler** (1813—1874), Verfasser der Ballade „Zu Quedlinburg im Dome" und der lustigen „Bedenklichkeiten": „Grad aus dem Wirtshaus komm ich heraus", der fromme Hannoveraner **Philipp Spitta** (1801—1859), bekannt durch seine Sammlung „Psalter und Harfe", und der Sänger preußischen Schlachtenruhms, der alte prächtige **Friedrich Scherenberg** (1789—1881), erfolgreich auch als Novellist, dessen Schlachtengemälde Waterloo, Ligny, Leuthen, Hohenfriedberg freilich, von Gottfried Keller als „patriotische Gefühlseisenfresserei" charakterisiert, ästhetisch für uns kaum noch erträglich sind. Sein Gedicht „Die Exekution" ist zu besonders hohen Ehren gekommen.

Die genannten Dichter lebten in Kreisen, von denen sie nicht in einer neuen Strömung hochgetragen werden konnten, während sie poetisch zu unbedeutend waren, andere, ja selbst nur ihre Leser mit sich fortzureißen. Das war freilich um so schwieriger, als die erste Zeit nach Goethes Tode, sofern nicht Weimars Glanz alles übrige überstrahlte, vollkommen in der inneren Politik aufging. Wie die anderen Völker, so erlebte auch Deutschland im Kampf um die persönliche Freiheit eine neue Jugend, und von Meer zu Meer, von Welt zu Welt spannen sich neue Hoffnungen und neue Träume, von denen die ältere Literatur nichts wußte.

III.

Im alten Österreich.

1. Franz Grillparzers Leben.

Eine deutsche Literaturgeschichte ist nicht eine Literaturgeschichte des Deutschen Reichs. Eine geistige Entwicklung ist niemals an politische Grenzen gebunden. Selbst die Sprache, die Grundlage jeder Nationalliteratur, kann diese Entwicklung nicht mechanisch einengen, wie die lateinische Literatur der Deutschen im Mittelalter oder Friedrichs des Großen französische Schriften beweisen. Ekkehards „Waltharius" steht uns trotz seiner lateinischen Hexameter viel näher als Otfrieds Evangelienharmonie trotz ihrer deutschen Reimverse. Der deutsche Geist ist's, der sich seinen eigenen Körper bildet, und umgekehrt. Er folgt nicht der Landschaft und Sprache allein, sondern vor allem dem Blut. Deutsch dichten und denken heißt zunächst deutsch sein. Innerhalb dieses deutschen Sinns aber sucht sich die Poesie, der Gedanke fast immer die hohen Stirnen und strahlenden Augen, um darin zu wohnen: in ihnen glüht, nur wenigen erkennbar, das stille Feuer, das den großen Geist groß gemacht, das Gehirn geweitet hat.

Man kann daher eine jede Literatur national fast nur nach Blut und Persönlichkeit bestimmen. Aber wir sind Menschen und leben irgendwo und reden irgendwie, auch wenn aus uns ein Goethe oder Bismarck werden sollte. Und dann kommt die Ehre herab auf unsere Sprache und auf unser Land.

Wir hatten keinen Goethe mehr, als Goethe starb. Zwei Jahrzehnte vorher war Heinrich von Kleist am Wannsee den Freitod gestorben. Wo wäre der Mann gewesen, der wie er es unternommen hätte, mit Goethe um den Lorbeer zu ringen! Ein Jahr vor Goethes Tode übersiedelte Heinrich Heine, nächst Goethe der bedeutendste deutsche Lyriker, nach Paris. Sollte die französische Hauptstadt den Ruhm haben, die Erbin Weimars zu sein? Sollten wir von der weimarischen Fürstengruft zum Friedhof des Montmartre pilgern? Der deutsche Geist hat es besser mit uns gemeint. Als Goethe starb, waren Grillparzers „Sappho" und „Goldenes Vlies" schon geschrieben, und die romantischen Nebel zerteilte das Wort der Medea: „Klar sei der Mensch und einig mit sich selbst." Diese Erinnerung weist uns nach Wien, dem Wien des alten, vormärzlichen Österreich, das uns Franz I., Metternich und Stadion verkörpern.

Am 29. September 1826 sandte aus dem Weimarer Gasthof zum „Elefanten" ein schlichter Reisender Goethe seine Karte mit der Anfrage, ob er ihn begrüßen dürfe. Es war Grillparzer. Er erhielt die Antwort, der Herr Geheimrat habe Gäste bei sich, erwarte ihn aber abends zum Tee. Die beiden Dichter traten damals einander nicht näher. An diesem Abend sprach Goethe mit jedem der Geladenen nur ein paar Worte. „Schwarz gekleidet", erzählt Grillparzer in seiner Selbstbiographie, „den Ordensstern auf der Brust, in gerader, beinahe steifer Haltung trat er unter uns wie ein Audienz gebender Monarch . . . . Das Ideal meiner Jugend, den Dichter des Faust, Clavigo und Egmont als steifen Minister zu sehen, der seinen Gästen den Tee gesegnete, ließ mich aus all meinen Himmeln herabfallen. Wenn er mir Grobheiten gesagt und mich zur Türe hinausgeworfen hätte, wäre es mir fast lieber gewesen." In Weimar waren damals, wie der Kapellmeister Hummel seinem Landsmann Grillparzer zu berichten wußte, „nur abschätzige Urteile über die geistige Begabung Österreichs zu hören". Als Grillparzer dann von Goethe zu Tisch geladen und mit Herzlichkeit an der Hand in das Speisezimmer geleitet wurde, brach er in Tränen aus. An dem darauf folgenden Tage ließ Goethe ihn wie so manchen seiner Besucher zeichnen und sprach bei dieser Gelegenheit von der „Sappho", die er, wie Grillparzer sagt, „zu billigen schien": „worin er freilich gewissermaßen sich selbst lobte, denn ich hatte so ziemlich mit seinem Kalbe gepflügt." Aufgefordert, nochmals abends zu Goethe zu gehen, den er allein antreffen würde, fand er dazu nicht den Mut. Von dem Augenblick an sei Goethe, auch beim Abschied, viel kälter gegen ihn gewesen. Vielleicht habe er geurteilt, daß Unmännlichkeit des Charakters auch ein bedeutendes Talent zugrunde richten müsse. „Er ist mir", fügt Grillparzer hinzu, „auch in der Folge nicht gerecht geworden, insofern ich mich nämlich denn doch trotz allem Abstande für den Besten halte, der nach ihm und Schiller gekommen ist."

Franz Grillparzer wurde zu Wien am 15. Januar 1791 geboren. Sein Vater Wenzel Grillparzer war ein verarmter Advokat, der sich 1789 mit Anna Maria Sonnleithner verheiratet hatte, ein verschlossener Mann, der nur an der Natur, besonders der Blumenzucht in seinem Garten Freude fand. Obwohl katholischen Glaubens, dachte er religiös frei und kümmerte sich nicht um die Religion der Seinen, wenig auch um die Erziehung der Kinder. Die Mutter, begabt und herzensgut und besonders zur Musik veranlagt, aber kränklich, phantastisch und reizbar, war früh absonderlichen Ideen zugeneigt, so auch der Wollust des Schmerzes, und hat sich 1819, zehn Jahre nach dem Tode ihres Gatten, erhängt. Charakter und Schicksal der Eltern rächten sich an den vier Söhnen, von denen der jüngste, namens Adolf, sich 1817 in die Donau stürzte, da er, wie sein hinterlassener Zettel aussagte, „immer mehr in das Stehlen hineingekommen wäre": „Viel gelogen und betrogen habe ich die Mama und den Franz, doch bitte ich um Verzeihung und mir nicht fluchen. O Gott, vielleicht werde ich in der andern Welt noch viel leiden müssen, und wenn einstens der Franz sich verheiraten sollte und Kinder bekommt, so soll er sie warnen, daß sie nicht mir gleich werden."

Aber der Franz verheiratete sich nicht und hatte keine Kinder. In düsterer

Winkelwohnung wuchs er einsam auf. Frühreif und ehrgeizig, stürzte er sich auf die Bücher, um seine Leselust zu befriedigen. Cooks Weltumseglung gab seiner Phantasie das ferne Wunschland Otaheiti. Aus den Trümmern seines zerschlagenen religiösen Glaubens erstand ihm die Poesie. Seine Lehrer im Gymnasium konnten ihm nichts sein, nichts bieten. 1807 begann er die Rechte zu studieren. Ungeregelt, verworren ging seine Jugend dahin. Als in dem Kriegsjahr 1809, in dem Grillparzers leidenschaftliche Liebe zur Heimat tief getroffen wurde, auch noch der Vater starb, da traten Not und Sorge und ein bitterer Arbeitszwang hinzu: war er doch jetzt die einzige Stütze seiner Mutter.

Nachdem er eine Zeitlang Hofmeister in adligen Häusern gewesen war, wurde er 1813 Praktikant an der Hofbibliothek. Nur mühsam gelang ihm im Laufe von zwei Jahrzehnten der Aufstieg zum Archivdirektor der allgemeinen Hofkammer.

Wichtiger ist seine dichterische Entwicklung. Grillparzer ist einer der bedeutendsten Autodidakten. Der Schule verdankte er am wenigsten. An Schiller rankte er sich geistig, poetisch empor. Daneben las er die griechischen Tragiker und Shakespeare und übersetzte aus dem Spanischen Calderons „Leben ein Traum“. Diese Übersetzung führte ihn mit dem Jugendfreunde seines Vaters, dem Wiener Dramaturgen Joseph Schreyvogel (1768—1832), näher zusammen. Damit war der Weg zum Drama gewiesen. Am 31. Januar 1817 wurde Grillparzers „Ahnfrau“ zum erstenmal aufgeführt. Im Sommer desselben Jahres dichtete er die „Sappho“. Von dem Fürsten Metternich und dem Grafen Stadion ausgezeichnet, verpflichtete er sich 1818 für fünf Jahre als Theaterdichter an das Wiener Burgtheater.

Der Dichter der „Ahnfrau“ und „Sappho“ war eine so interessante Erscheinung, daß ihm auch die Aufmerksamkeit der Frauen nicht fehlte. Bald aber machte er die bittere Erfahrung, daß die von ihm verehrten, ja leidenschaftlich geliebten Frauen, ob sie nun Katharina Altenburger oder Charlotte Paumgarten hießen, seinem Ideal nicht im geringsten entsprachen. Nach dem Tode seiner Mutter 1819 fühlte er sich völlig vereinsamt, und auch eine Reise nach Italien in demselben Jahre konnte ihm die trüben, ja schreckensvollen Bilder der letzten Zeit nicht aus dem Gedächtnis tilgen. Von der Liebe Marie Piquots zu ihm, der Tochter eines preußischen Gesandtschaftssekretärs, die er bei der Tragödin Sophie Schröder kennen lernte, hatte er keine Ahnung. Als sie 1821 starb, schrieb sie in ihrem Testament, in dem sie ihm sein von ihr gezeichnetes Bild hinterließ und ihn um eine poetische Zeile für sie bat: „Ja, ich habe ihn wahrhaft, mit aller Kraft meiner Seele geliebt, und obgleich er meine Liebe nicht erwidert, ja nicht einmal geahnt hat, so verliert er doch viel an mir, denn bei seinem Mangel an den äußeren Vorzügen, die das weibliche Geschlecht meist ausschließend anziehen, wird er nicht leicht ein Weib finden, die ihn so heiß, so unaussprechlich liebt .... Sagt ihm oder laßt ihn wenigstens erraten, daß ich ihn geliebt und daß ich das [den poetischen Nachruf] von ihm fordere gleichsam als Ersatz für die unsäglichen Leiden, die er, ohne es zu wissen und zu wollen, mir verursacht.“

Als Mariens Mutter Grillparzer dieses Testament zeigte, hatte er unlängst, vor zwei Monaten, Katharina Fröhlich seine Liebe gestanden, einer der vier anmutigen

Töchter eines kaiserlichen Rats, die damals 21 Jahre alt war. Rasch folgte die Verlobung mit dem auffallend schönen und musikalischen Mädchen, die als Lebensbraut dem Dichter die Treue hielt, mit stolzem Lächeln die Bewerbungen niederer Geister ablehnte und sich so eines großen Geistes und der Unsterblichkeit würdig zeigte. Wir wissen nicht, warum es nicht zur Heirat kam, aber sie werden es gewußt haben. In dem Gedicht „Allgegenwart“ besingt er sie:

Abends, wenn's dämmert noch,
Steig' ich vier Treppen hoch,
Poche ans Tor,
Streckt sich ein Hälslein vor,
Wangen rund,
Purpurmund,
Nächtig Haar,
Stirne klar,
Drunter mein Augenpaar.

Und als Kaiser Rudolf in Grillparzers Drama „König Ottokar“ sein Mädchen fragt: „Wie heißest du?“ da wird ihm die Antwort: „Katharina Fröhlich, Bürgerkind aus Wien.“

Die Schwestern Fröhlich waren früh genötigt, selbst für sich zu sorgen, da ihr Vater, Besitzer einer Weineinschlagfabrik, leichtsinnig den Niedergang seines Geschäfts verschuldete. Anna, die Älteste, von ihren Schwestern und Freunden „Nettel“, von Grillparzer „der Gnom“ genannt, war eine Schülerin des Kapellmeisters Hummel und unterrichtete im Gesange, seit 1819 an dem Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. In der äußeren Erscheinung machte sie den Eindruck einer kleinen, dicken, quecksilbrigen Italienerin. Sie war auch die eigentliche Leiterin des Hauses, immer praktisch und hilfsbereit. Die Zweitälteste, Barbara oder Betty, ebenfalls eine hervorragende Sängerin, erwarb sich als Schülerin Daffingers ihren Lebensunterhalt durch Malerei. Sie hatte besonders als Blumenmalerin Erfolg, war auch eine Zeitlang Zeichenlehrerin. In den zwanziger Jahren heiratete sie einen Professor am Wiener Konservatorium, Ferdinand Bogner, und schied so, zum Teil auch durch ihre Derbheit und Schärfe, aus dem engsten Schwesternkreise aus. Die dritte war Katharina, die vierte und jüngste Josephine, eine Schülerin des Sängers Siboni, die anfangs in der Oper des Auslands auftrat, später aber ebenfalls als Gesanglehrerin in Wien tätig war. Da auch Katty als Darstellerin auf Privatbühnen Triumphe feierte, so war es natürlich, daß die Schwestern Fröhlich in dem Musik und Theater liebenden Wien eine große Rolle spielten. Für sie hat Franz Schubert mehrere Lieder und Kantaten komponiert.

Grillparzers Verhältnis zu den Schwestern, namentlich zu seiner Katty, ist so oft beschrieben worden, daß wir uns hier mit wenigem begnügen können. Er war nicht der Mann für hingebungsvolle, selbstvergessene Liebe. Ein kalter Hauch geht vor ihm her. Greifen wir zu seinen eigenen Äußerungen. Als Zweiundsechzigjähriger schrieb er in seiner Selbstbiographie: „Was die Herzensangelegenheiten betrifft, so

werde ich, weder jetzt noch später, ihrer im einzelnen Erwähnung machen, obwohl sie eine große, obwohl leider nicht förderliche Rolle in meinem Entwicklungsgange gespielt haben. Ich bin Herr meiner Geheimnisse, aber nicht der der andern. Wie jeder wohlbeschaffene Mensch fühlte ich mich von der schönern Hälfte der Menschheit angezogen, war mit mir aber viel zu wenig zufrieden, um zu glauben, tiefe Eindrücke in kurzer Zeit hervorbringen zu können. War es aber die vage Vorstellung von Poesie und Dichter oder selbst das Schwerflüssige meines Wesens, das, wenn es nicht abstößt, gerade aus Widerspruchsgeist anzieht: ich fand mich tief verwickelt, während ich noch glaubte, in der ersten Annäherung zu sein. Das gab nun Glück und Unglück in nächster Nähe, obwohl letzteres in verstärktem Maße, da mein eigentliches Streben doch immer dahin ging, mich in jenem ungetrübten Zustande zu erhalten, der meiner eigentlichen Göttin, der Kunst, die Annäherung nicht erschwerte oder wohl gar unmöglich machte." So spricht kein Mann, der eine glückliche Ehe hätte führen können. „Ich hätte", sagt er ein anderes Mal, „müssen allein sein können in der Ehe, indem ich vergessen hätte, daß meine Frau ein anderes sei, meinen Anteil an dem wechselseitigen Aufgeben des Störenden hätte ich herzlich gern beigetragen. Aber eigentlich zu zweien zu sein, verbot mir das Einsame meines Wesens." Er bot Katty die Trennung um ihretwillen an, sie wies sie um seinet- und ihretwillen ab. In rührender Zärtlichkeit blieb sie ihm ergeben, auch durch seine zeitweilige Kälte nicht abgestoßen. Als sie zu Weihnachten 1830 auf einer Reise einen Brief von ihm erhielt — er schrieb selten —, da sprang sie vor Freude im Zimmer herum, getraute sich aber nicht ihn zu öffnen. „Sollte es ihm unangenehm sein", schreibt sie an Netti, „so würde ich halt recht selten schreiben." Schließlich wurde aus so vielen Konflikten und Auseinandersetzungen eine beruhigte Freundschaft, aus Kattys Bräutigam ihr und ihrer Schwestern Zimmerherr.

Von einer Einwirkung der Frauen auf seine Kunst im goethischen Sinne kann keine Rede sein. Nach der „Sappho" entstand zwischen 1818 und 1820 die Trilogie „Das goldene Vlies", 1823 das Drama „König Ottokars Glück und Ende", 1828 „Ein treuer Diener seines Herrn", dann „Des Meeres und der Liebe Wellen" (1831 aufgeführt), „Der Traum ein Leben" (1834 aufgeführt), das Lustspiel „Weh dem, der lügt" (1838 aufgeführt). Aus dem Nachlaß wurden noch drei unvollendete Dramen veröffentlicht: „Die Jüdin von Toledo" (1824 entworfen, 1836 abgeschlossen), „Libussa" (früh begonnen, 1848 abgeschlossen) und „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg" (1848). Ferner fanden sich noch viele dramatische Fragmente. Seine Lyrik füllt zwei starke Bände. Dazu treten Epigramme, die beiden Erzählungen „Das Kloster bei Sendomir" (1828) und „Der arme Spielmann" (1848) sowie seine Prosastudien, Tagebücher, Briefe und seine Selbstbiographie. Schließlich sei auch noch seiner ersten Jugendversuche gedacht: des Trauerspiels „Blanka von Kastilien", das er zwischen dem sechzehnten und achtzehnten Jahr dichtete, sowie der beiden Lustspiele „Die Schreibfeder" und „Wer ist schuldig?", von denen das erstere an Lessings „Minna von Barnhelm", das zweite an Goethes „Mitschuldige" erinnert.

Man sollte glauben, daß ein so reiches Schaffen den Dichter befriedigt habe. Dem war nicht so. Ohnehin zu griesgrämiger Betrachtungsweise geneigt, fühlte er

sich auch dann verkannt, wenn es nicht der Fall war. Viel freilich hat er über sich ergehen lassen müssen. In seiner Beamtenlaufbahn wurden ihm Schwierigkeiten bereitet und andere Männer, z. B. der Freiherr von Münch-Bellinghausen, den wir als den Dichter Halm kennen, vorgezogen. Zensur und Polizei erbitterten ihn wiederholt. Diesen Widerwärtigkeiten ging er 1826 für eine Weile durch seine schon erwähnte Reise nach Dresden, Weimar und Berlin aus dem Wege. In Weimar wurde er im Römischen Hause auch dem Großherzog vorgestellt. „Grillparzer", schrieb Goethe damals an Zelter, „ist ein angenehmer, wohlgefälliger Mann; ein angeborenes poetisches Talent darf man ihm wohl zuschreiben; wohin es langt und wie es ausreicht, will ich nicht sagen. Daß er in unserm freien Leben etwas gedrückt erschien, ist natürlich."

Nachdem Grillparzer noch München besucht hatte, kehrte er nach Wien zurück. Kurz zuvor sang ihm die einstige Braut Theodor Körners, Antonie Adamberger, jetzt Schwägerin Arneths, des Prälaten im Stift St. Florian, die Müllerlieder und die Melodien aus Goethes „Wilhelm Meister".

Eine neue Leidenschaft ergriff ihn, deren Gegenstand Marie Smolk von Smolenitz war, sowohl vor wie nach ihrer Heirat mit dem Maler Moritz Daffinger. Ihre Familie wohnte ihm in der schmalen Ballgasse gegenüber. Im Anfang der dreißiger Jahre hörten diese Beziehungen auf, die den Dichter in seiner Entwicklung nur gehemmt, nicht gefördert hatten.

Schwer litt er unter dem Tode Beethovens und Schreyvogels, schwerer noch unter dem häufigen Ausbleiben der Anerkennung seines weiteren Schaffens durch Hof und Volk. Immer spärlicher floß der Strom seiner Poesie. Mißtrauisch schaute er um sich, quälte auch Katty mit unberechtigten Eifersuchtsgedanken, wobei er in sein Tagebuch kaltherzig notierte (10. Oktober 1832): „Habe Katty wegen — wie heißt er nur? Er singt — nicht etwa Vorwürfe zu machen, sondern nur zeigen zu müssen geglaubt, daß ich merke, er interessiere sie. Sie war im höchsten Grade unwillig über die Zumutung und leugnete heute unter den bittersten Tränen. Ich glaube fast, ich habe ihr unrecht getan. . . . Es war übrigens nicht Eifersucht von meiner Seite, vielmehr hätte es mich halb erfreut, ihre unglückliche Neigung etwas herabgestimmt zu wissen."

Grillparzers Tagebuch kommt an Wahrhaftigkeit den Bekenntnissen Rousseaus nahe, nur mit dem Unterschiede, daß er viel verschweigt, weil er es verschweigen will, während der Franzose so viel aufdecken möchte, wie ihm bewußt ist. So sind denn die Eintragungen oft unerfreulich und doch aufschlußreich. Charakteristisch ist eine Notiz vom 13. April 1833: „Furchtbar ist mein Zustand. Jeder Gedanke an Poesie verschwunden, selbst die Lektüre verleidet. Ich mag nicht denken. Von quälenden Gedanken wie von Hunden angefallen, weiß ich nicht, nach welcher Seite mich wenden. Ich bin körperlich häßlich geworden aus einem Nichtschönen, der ich immer war . . . . Meine Zähne, sonst so gut, sind angegangen und drohen unausgesetzt mit Schmerzen. Ich bin zweiundvierzig Jahre alt und fühle mich als Greis. Ich bin der Steigerung begierig, die das eigentliche Alter mit sich bringen wird. Der Wunsch, etwas Poetisches hervorzubringen, verfolgt mich allenthalben, und ich bin's wahrhaftig nicht imstande. . . . . . In dieser Zerworfenheit habe ich meine Jugend zugebracht, in ihr wird sich

mein Alter endigen." Am 12. April 1835 heißt es: „Ich weiß, daß ich es nie erreichen werde, nach was ich strebe in der dramatischen Poesie: das Leben und die Form so zu vereinigen, daß beiden ihr volles Recht geschieht. Man wird es vielleicht nicht einmal ahnen, daß ich es gewollt, und doch kann ich nicht anders." Dann 1836: „Ich habe durch Schreyvogels Tod viel verloren. Nicht seinen Rat bei meinen eigenen Arbeiten. Ich habe nie mit jemandem meine Pläne oder ihre Ausführung besprochen und nie, mit Ausnahme der ‚Ahnfrau', an einem vollendeten Stücke etwas nach seiner Meinung geändert . . . . . Seit seinem Tode ist niemand in Wien, mit dem ich über Kunstgegenstände sprechen möchte, ja auch in Deutschland wäre niemand, der mir anstände, höchstens etwa Heine, wenn er nicht innerlich ein lumpiger Patron wäre. Dadurch versauere und verstocke ich in mir, und die Produktion stellt sich immer ferner. . . . . . Es ist etwas vom Tasso in mir, nicht vom Goethischen, sondern vom wirklichen. Man hätte mich hätscheln müssen, als Dichter nämlich. Als Mensch weiß ich mit jeder Lage fertig zu werden, und man wird mich nie mir selber untreu finden. Aber der Dichter in mir braucht ein warmes Element, sonst zieht sich das Innere zusammen und versagt den Dienst. Ich habe wohl versucht, das zu überwinden, aber mir dabei nur Schaden getan, ohne das Pflanzenartige meiner Natur umändern zu können. . . . . Ich bin ziemlich wandelbar in meinen Entschlüssen, meine Meinungen sind aber so eisern mit meiner innersten Natur verbunden, daß, solange ich lebe, ich meines Wissens keine geändert habe. . . . . Mein Denken ist immer nur mein Suchen von Gründen, das Resultat war lange vor der Untersuchung da."

Die Ablehnung seines Lustspiels „Weh dem, der lügt" durch den Pöbel im Theater und durch die Presse im Jahre 1838 verbitterte den Dichter vollends und verscheuchte ihn von der Bühne. Er versagte sich jeden größeren Umgang und ergab sich grilliger Einsamkeit. Eine Reise hatte ihn 1836 nach England und Frankreich geführt. Eine neue Reise nach Konstantinopel und Griechenland 1843 erfrischte ihn auch jetzt wohl ein wenig, gab ihm aber nicht die poetische Tatkraft wieder. Zum letztenmal unternahm er eine größere Reise 1847 über Linz, Gmunden, Ischl, Salzburg, München, Leipzig nach Hamburg und von dort nach Berlin, wo er mit Alexander von Humboldt und Varnhagen zusammentraf.

Das Jahr 1848 steigerte die schwermütige Gemütsstimmung des Dichters, der sein Österreich über alles liebte, bis zum offen bekannten Lebensüberdruß. Sein Gedicht an Radetzky, von der Armee mit Jubel begrüßt, vom Kaiser anerkannt, machte ihn in den Augen des Volkes zum Feinde der Revolution, ja jedes Fortschritts.

Im nächsten Jahre zog er zu den Schwestern Fröhlich ins Haus, wo er fortan vier Treppen hoch, Tür an Tür mit den Schwestern, in einem einzigen Zimmer lebte, zu dem man durch ein Vorzimmer und ein Kabinett gelangte. Seine Mahlzeiten jedoch nahm er meist im Speisehause ein. Seit dem Jahre 1851 besuchte er regelmäßig ungarische und österreichische Kurorte, deren heilsame Wirkung seinen letzten Dichtungen, besonders den drei hinterlassenen Dramen zugute kamen. Leidenschaftlich ergab er sich im Alter der Lektüre. 1856 wurde er auf seine Bitte unter ehrenvollen Umständen in den Ruhestand versetzt.

Damit begann eine Reihe von Ehrungen, auf die er nicht mehr gehofft hatte. Heinrich Laube, der neue Dramaturg des Burgtheaters, bürgerte schon 1851 Grillparzer wieder auf der Bühne ein. Ein großer Ordensregen setzte ein, und 1861 wurde der Dichter sogar zum Mitgliede des österreichischen Herrenhauses ernannt.

Das alles kümmerte ihn wenig mehr, er hatte mit dem Leben längst auf Grund seiner poetischen und politischen Erfahrungen abgeschlossen. Als er 1863 durch einen Sturz sein Gehör schädigte, wurde er noch gebrechlicher und noch weniger zugänglich. Einförmig verlief der Rest seines Lebens. Den Nachmittag verbrachte er mit den Schwestern Fröhlich, unter seinem Ölporträt auf dem Sofa zwischen den Fenstern sitzend. Anna legte Patience, Katty saß an ihrem Fenster bei einer Handarbeit, Pepi ging ab und zu oder setzte sich zu ihm. Von 5 bis 11 Uhr las er in seinem Zimmer.

Als Marie v. Ebner-Eschenbach Grillparzer kennen lernte, war er ein Greis: „Die Gestalt klein, schmächtig, etwas zur Seite geneigt, schien schwer zu tragen an dem mächtigen Haupte, auf dem die weichen, weißen Haare sich noch leicht und fein wellten. Die Stirn prachtvoll, breit und klar und wie umwoben von den Geistern großer Gedanken."

Die Ereignisse von 1866 warfen ihn ganz darnieder. Doch auch die Gründung des Deutschen Reichs in Versailles sollte er noch erleben. Im Alter von 81 Jahren ist er, mit sich und der Welt unzufrieden, am 21. Januar 1872 gestorben. Zur alleinigen Erbin seines gesamten Nachlasses war testamentarisch Katty Fröhlich ernannt.

Erst in den letzten Jahrzehnten wurde der Dichter für die größere Öffentlichkeit neu entdeckt. Die Literaturhistoriker aus der Mitte des Jahrhunderts kennen kaum seinen Namen.

Es ist ein Ehrentitel Grillparzers, daß er nichts getan hat, rein äußerlich seinen Ruhm zu erhöhen. Er kümmerte sich um keine Redaktion und Bühnenhilfe. Verbissen, aber aufrecht und stolz ging er seinen Weg von der „Ahnfrau" bis zur „Libussa", und dieser Weg ist es wert, daß auch wir ihn gehen.

2. Grillparzers Ahnfrau.

Gotische Halle. Im Hintergrund zwei Türen. An beiden Seitenwänden, links und rechts, ebenfalls eine Türe. An einer Kulisse des Vorgrundes hängt ein verrosteter Dolch in seiner Scheide. Später Winterabend. Licht auf dem Tische.

Wer diese Szenerie auf der Bühne sieht, dem geht schon etwas Ahnfrauliches den Rücken hinunter. In den Winkeln rühren sich die Geister, und der Zuschauer freut sich, daß er ihre Erscheinung nicht ohne Nachbarn abzuwarten braucht.

Dann fängt der alte Graf Borotin, der da am Tische sitzt über einen Brief gebeugt, in dumpfen Trochäen an zu sprechen, und seine Tochter Bertha am Fenster fügt hinzu, es sei eine grause Nacht, in der losgerissene Winde gleich Nachtgespenstern wimmern. Das gehört zu der Stimmung, denn das Haus Borotin wird aussterben. Des Grafen einziger Sohn ist als Kind Räubern in die Hände gefallen und seitdem verschollen. Über dem Hause liegt ein gräßlicher Fluch, denn die Ahnfrau des Geschlechts wurde in den Armen ihres Buhlen vor Zeiten von ihrem Gemahl mit dem

Dolche niedergestoßen und kann — so sagt man — erst Ruhe im Grabe finden, wenn das ganze Geschlecht der Borotin erloschen ist. Und nun ist die Anzeige gekommen, daß des Grafen Vetter, außer ihm und seinem verschollenen Sohne der letzte der Borotine, in hohem Alter gestorben sei. Doch Bertha selbst darf noch hoffen. Ein edler Jüngling, der sich Jaromir von Eschen nennt, hat sie unlängst im Walde aus Räuberhänden gerettet und ihre Liebe gewonnen, und der alte Graf hat gegen die Verbindung nichts einzuwenden. Bertha spielt ihn nun mit der Harfe in Schlaf und verläßt das Zimmer.

Da geschieht etwas Unfaßliches. Die Uhr schlägt die achte Stunde. Bei dem letzten Schlage erlöschen die Lichter. Ein Windstoß streift durchs Gemach. Der Sturm heult von außen, und unter seltsamem Geräusche erscheint die Ahnfrau, Bertha an Gestalt ganz ähnlich und in der Kleidung nur durch einen wallenden Schleier unterschieden. Sie beugt sich schmerzlich über den Schlafenden, der nun erwacht die Gestalt für seine Tochter hält. Die Ahnfrau starrt ihn mit weitgeöffneten, toten Augen an, geht dann zur Tür und antwortet auf seine Frage, wohin sie gehe, mit unbetonter Stimme: „Nach Hause." Dann verschwindet sie, während der Graf entsetzt in den Sessel zurückfällt und sich von der Tochter, die auf seinen Ruf mit dem Kastellan herbeieilt, nur schwer überzeugen läßt, daß er wohl geträumt haben müsse. Aber der alte Kastellan Günther gedenkt des Bildes der Ahnfrau im Saale, das so ganz Bertha gleiche, und weiß auch, daß sie aus ihrer dunklen Klause auf die Oberwelt steige, wenn dem Hause Unheil drohe, und daß ihr einziger Sohn das Kind geheimer Sünde war:

Darum muß sie klagend wallen
Durch die weiten öden Hallen,
Die die Sünde einer Nacht
Auf ein fremd Geschlecht gebracht.
Und in jedem Enkelkinde,
Das entsproßt aus ihrem Blut,
Haßt sie die vergangne Sünde,
Liebt sie die vergangne Glut.
Also harret sie seit Jahren,
Wird noch harren jahrelang
Auf des Hauses Untergang;
Und ob der sie gleich befreit,
Hütet sie doch jeden Streich,
Der dem Haupt der Lieben dräut,
Den sie wünscht und scheut zugleich.

Das Schicksal erfüllt sich. Jaromir, Berthas Geliebter, ist in Wirklichkeit der Hauptmann der Räuber, die jene Gegend unsicher machen, und zugleich des Grafen Sohn, also Berthas Bruder. Von königlichen Häschern verfolgt, denen sich der Graf angeschlossen hat, verwundet Jaromir diesen tödlich mit dem Dolch (den wir in der ersten Szene sahen), ohne zu wissen, daß es sein Vater ist, nachdem bereits vorher Bertha erfahren hat, daß ihr Geliebter der Räuberhauptmann ist. Trotzdem ist sie bereit, mit ihm zu fliehen und alles zurückzulassen um seinetwillen. Vergeblich ist die Ahnfrau wiederholt mit warnenden Zeichen erschienen. Da wird der alte Graf ver-

wundet ins Schloß zurückgebracht und erfährt noch kurz vor dem Tode von dem greisen Räuber Boleslav in Berthas Gegenwart, daß jener Jaromir sein Sohn ist. Bertha nimmt Gift — so hat sich denn nur noch Jaromirs Geschick zu vollenden. Das bleibt dem fünften Aufzug vorbehalten. Von Boleslav hört nun auch Jaromir die grausige Wahrheit. Entsetzt dringt er von neuem in das Schloß ein, aus dem ihm Grabgesänge entgegentönen, und gelangt zum Grabgewölbe, in dessen Hintergrunde das hohe Grabmal der Ahnfrau, in dessen Vordergrunde sich die tote Bertha im Sarge, bedeckt mit einem Tuche, befindet. Schon sind ihm die Verfolger auf den Fersen. Schauer weht ihm von den Wänden entgegen, und als sie seine Hände berühren, fährt er zusammen: „Ha, wer faßt so kalt mich an?" Da tritt die Ahnfrau aus dem Grabmal mit den Worten: „Wer ruft?" In halbem Wahnsinn hält Jaromir sie für Bertha, jedoch sie sagt mit dumpfer Stimme: „Ich bin deine Schwester nicht." „Wo ist dein Vater?", fragt sie ihn dreimal und fordert ihn dann auf, zurückzukehren, man weiß nicht, wohin. Doch fliehen soll er, denn schon werden die Türen eingesprengt. „Bertha, hierher, meine Bertha!" ruft er ihr zu. Sie erwidert:

Deine Bertha bin ich nicht!
Bin die Ahnfrau deines Hauses,
Deine Mutter, Sündensohn.

Damit reißt sie das Tuch vom Sarge. Doch Jaromir hält die Ahnfrau nach wie vor für seine Geliebte und eilt auf sie zu mit den Worten:

Das ist Berthas Angesicht,
Und bei dem ist meine Stelle.

Da sagt die Ahnfrau traurig: „So komme denn, Verlorner!" Sie öffnet die Arme, er stürzt hinein, taumelt schreiend zurück und sinkt tot an Berthas Sarge nieder. In diesem Augenblick wird die Tür gesprengt: der alte Kastellan, Boleslav, der Hauptmann und Soldaten stürzen herein. Doch die Ahnfrau streckt ruhig die Hand gegen sie aus: erstarrt bleiben alle an der Türe stehen. Sie neigt sich über Jaromir, küßt seine Stirn und breitet wehmütig die Sargdecke über beide Leichen:

Nun wohlan! es ist vollbracht
Durch der Schlüsse Schauernacht,
Sei gepriesen, ew'ge Macht!
Öffne dich, du stille Klause,
Denn die Ahnfrau geht nach Hause.

Mit diesen Worten verschwindet sie in ihrem Grabmal — der Vorhang fällt.

Wir glauben heute an keine Ahnfrau, die aus ihrer Gruft steigt — aber auch Grillparzer dachte nicht an solche Möglichkeiten. Wollte doch selbst Lessing in seiner „Hamburgischen Dramaturgie" ein gut aufgeführtes Gespenst durchaus nicht von der Bühne verbannt sehen. Wir lesen ja auch Märchen und Sagen — warum sollten wir der Illusion trotz Realismus und Naturalismus nicht auch im Theater den weitesten Spielraum lassen? Die Kunst ist frei.

Viel bedenklicher ist der unbedeutende Gegenstand: die Ahnfrauen adliger Geschlechter haben aufgehört, ein bevorzugter Gegenstand künstlerischer Aufmerksamkeit zu sein, wenn das Motiv ihres Erscheinens nicht Eigenwert besitzt. Eine Ahnfrau, die ein uneheliches Kind bekommt und aus diesem Grunde auch noch spätere Generationen unaufhörlich beunruhigt, indem sie in allen möglichen Ecken und Winkeln herumspukt, ist recht langweilig und lästig. Ob die Borotins aussterben oder nicht, ist gleichgültig: auf die Motivierung kommt es an, und die erhebt sich nicht über das rein Äußerliche. Was übrig bleibt, ist eine gewisse Teilnahme für die Geschwister, die da zum Schlusse unter einer Decke im Todesschlafe liegen.

Das eigentlich Poetische also an diesem Werk ist gering. Höher ist die dramatische Technik zu bewerten. Der Schicksalsbegriff ist nicht im Sinne der Antike plump als äußeres Verhängnis gefaßt, sondern im Sinne Schillers, der dafür in der „Braut von Messina" ein Beispiel aufgestellt hatte, in den Schuldbegriff hineingearbeitet. Sowohl Jaromir wie Bertha legen durch ihre Handlungsweise Zeugnis ab für das leichte Blut ihrer Ahnen, und sie und die Ahnfrau verstehen einander ausgezeichnet. Mit Wehmut, aber auch mit Befriedigung sieht man schließlich die drei im Tode vereint.

Wenn dieses Schicksalsdrama trotzdem nicht so erhaben wirkt wie die „Braut von Messina", sondern der ganzen Anlage nach den romantischen Schauerstücken der Müllner, Werner und Houwald näher steht, so liegt das vor allem daran, daß ihm der große historische Hintergrund und die fatalistische Vorstellungswelt der antiken, maurischen und christlich-mittelalterlichen Kultur fehlen. Dieser ehrwürdige Gedankengrund kann durch kein feudales Gespenst ersetzt werden, wenn nicht Erschütterung in unfreiwillige Komik umschlagen soll.

Freilich: Schiller kam vom alten Griechenland her, dessen Chöre er sogar neu zu beleben versuchte, Grillparzer von zwei tollen Schauergeschichten, deren Titel so lauten: 1. **Histoire de Louis Mandrin, depuis sa naissance jusqu'à sa mort: avec un détail de ses crudités, de ses brigandages et de son supplice** (Amsterdam 1755, 96 Seiten). 2. Die blutende Gestalt mit Dolch und Lampe oder die Beschwörung im Schlosse Stern bei Prag (262 Seiten). Louis Mandrin war ein berüchtigter französischer Räuber des achtzehnten Jahrhunderts (1714 geboren). Er wollte seinen Vater rächen, der als Falschmünzer von Räubern getötet wurde, desertierte vom Militär und endete als Räuberhauptmann 1755 auf dem Schafott. Aus der Darstellung seines abenteuerlichen Lebens nahm Grillparzer vor allem seine Liebe zu einem adligen Fräulein Isaura, in deren Schloß er dann verhaftet wurde, während sie sich, jetzt erst über ihn aufgeklärt, mit Abscheu von ihm wandte und ins Kloster ging. Die zweite (deutsche) Erzählung fügte das Gespenstermotiv hinzu, wenn es dessen in jener gespensterfreudigen Zeit noch bedurfte. Beatrix von Lindenberg wird uns dort als eine blutende Gestalt mit Dolch und Lampe vorgestellt, die seit 300 Jahren ruhelos wandern muß. Das hat seine Gründe. Zunächst entfloh sie vom väterlichen Schlosse mit dem Todfeinde ihres Hauses, Sigmund von Soden, der dann ihren Vater tötete. Als sie, durch diese Tat abgestoßen, zu einem neuen Geliebten übergehen wollte, wurde sie von

diesem, der ihr jetzt nicht mehr traute, mit dem Dolche ermordet. Zu Beginn der Erzählung sind die 300 über sie verhängten Wanderjahre gerade um. Es ist die Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Die wandelnde Gestalt, die der Erlösung bedarf, kann nur warnen, durch Gesten, Händeringen, Drohen und Wimmern sich verständlich machen. Da kommt Bernard von Soden, ein verarmter Adliger, verliebt sich in die schöne Bertha, die ihrer Urahne auffallend gleicht, und will sie entführen. Aber das Erlösungswerk ist nur dann möglich, wenn er die Unschuldige nicht verführt. Daher steigt an Berthas Stelle das Gespenst in seinen Wagen, bei dessen Umarmung er, wie man sich denken kann, in Ohnmacht fällt.

Die Schicksalsidee hat Grillparzer, hierin freilich bei der Umarbeitung wesentlich durch Schreyvogel beeinflußt, in den Stoff erst hineingelegt, denn nur seine Ahnfrau ist durch ihre Nachkommenschaft, die durch ihre Sünde auf die Welt kommt, mit dem Schicksal des Geschlechts eng verbunden. Hat sie dieses Haus durch einen Fehltritt begründet, so hat sie es auch wieder aus der Welt zu schaffen. Die Vererbung mit Zolas oder Ibsens Kunst zu zeichnen, liegt Grillparzer fern. Immerhin sagt auch er: „Ich wollte doch nur dartun, daß die Sünden der Väter sich rächen bis ins letzte Glied, ganz rauh, alttestamentlich." Zacharias Werners „24. Februar" (1809), Adolf Müllners „29. Februar" (1812) und „Schuld" (1813) ruhen viel mehr als die „Ahnfrau" auf bloßen Zufällen und Schicksalslaunen. Das ergibt sich zum Teil schon aus den Titeln der Stücke, die bestimmte Daten zu Unglückstagen für einzelne Familien stempeln.

Es ist gar kein Wunder, daß ein junges Talent wie Grillparzer damals auf einen solchen Gedanken verfiel. Die „Ahnfrau" entstand 1816. Ritter- und Räubergeschichten — besonders die von Spieß und Cramer — gehörten in jener Zeit zur Modelektüre. Schon Goethes „Götz" und Schillers „Räuber" hatten den Boden dafür bereitet. 1801 vollendete Christian August Vulpius seinen „Rinaldo Rinaldini". Zschokke schrieb seine Erzählung „Abellino, der große Bandit". In ganzen Scharen stürzten sich Räuber und Gespenster auf die romantisch bearbeitete Menschheit, die auch Schillers „Geisterseher" noch nicht vergessen hatte. Grillparzer erzählt selbst, daß er wie alle andern an solchen Lesestoff durchaus gewöhnt war. Der 13. August 1816, an dem er nach dreiwöchentlicher Arbeit sein Drama Schreyvogel übergab, hat daher eine doppelte Bedeutung: er brachte das erste bedeutende Werk eines jungen Dichters und gab zugleich einer niederen Geistesrichtung höheren künstlerischen Ausdruck. Wir würden jene Mord- und Spukgeschichten kaum noch dem Namen nach kennen, wenn Grillparzer nicht die „Ahnfrau" geschrieben hätte.

Es ist wohl nicht daran zu zweifeln, daß Grillparzer den Schicksalsgedanken auch an sich selbst erlebt hat. In einem alten und finstern Hause wuchs er auf. So manchen Winkel gab es da, in den weder er noch seine Brüder sich hineingetrauten. In dem großen Hause, das von der Familie auf dem Lande bewohnt wurde, glaubte er eines Tages ein Gespenst, eine schwarze Frau mit einem langen Schleier, zu sehen. Wie sehr die Kinder durch die Mutter erblich belastet sein mußten, ergibt sich aus der Betrachtung ihrer Schicksale und Charaktere von selbst. Aus zahlreichen Äußerungen

Grillparzers geht hervor, daß er sich nicht frei fühlte, vielmehr sich einem unerträglichen, unbesiegbaren Lebensdruck ausgesetzt glaubte, den er vergeblich zu überwinden versuchte.

Mit seiner Mutter und seinem jüngsten Bruder wohnte er der ersten Vorstellung am 31. Januar 1817 bei. Er rezitierte das ganze Stück leise mit, während die Mutter ihn bat, sich um seiner Gesundheit willen zu mäßigen, und der kleine Bruder immerfort betete, das Stück möge gut gefallen.

Und es gefiel, besonders von der dritten Aufführung an und eroberte sich eine Bühne nach der andern. Schon 1817 erschien es im Druck. Übersetzt wurde es 1820 ins Englische und Italienische, 1823 ins Französische und Polnische, 1824 ins Tschechische und Ungarische, 1832 ins Holländische, 1835 ins Schwedische.

Die Absicht, die Grillparzer bei der „Ahnfrau" verfolgte, ist für ihn bezeichnend: er wollte, wie er ausdrücklich in dem Entwurf zur ersten Vorrede sagt, nicht ein neues Buch schreiben, sondern nur ein Stück für die Bühne: dem Zuschauer allein sollte auch der gedruckte Text dienen.

So trat er denn zuerst als Dramatiker auf, nicht eigentlich als Dichter. Es war ein Glück für Grillparzer, daß der Dichter fortschreitend den Dramatiker überwand.

3. Grillparzers „Sappho".

„Sie kommt, sie naht", ruft freudig Rhamnes: seine Gebieterin, Sappho, die Herrin des Lesbos, die gefeierte Dichterin und Sängerin, die in Olympia den Siegeskranz im poetischen Wettkampf ersungen hat und nun zurückkehrt in die Heimat, nach der rosenumblühten Insel im blauen Meer an Asiens westlicher Küste. Aber sie kommt nicht allein: mit sich führt sie Phaon, einen weltfremden schüchternen Jüngling, der sich begeistert in Olympia durch das Volk stürzt zu ihr hin, der Siegerin über Alkäos und Anakreon, und in der Folge ihre Liebe gewinnt. An seiner Seite will sie, wie sie ihrem Volk verkündet, fortan „ein einfach stilles Hirtenleben führen, den Lorbeer mit der Myrte gern vertauschend".

Handlung und Konflikt sind damit gegeben, denn die bezaubernde Sängerin, nicht das Weib hat Phaon, der noch immer halb betäubt dasteht, bezwungen, berauscht. Wie werden Poesie und Prosa, Kunst und Leben, in zwei Leibern verkörpert, ineinander aufgehn? Warnend klingen Sapphos Worte schon im dritten Auftritt:

> Du kennst noch nicht die Unermeßlichkeit,
> Die auf und nieder wogt in dieser Brust.
> O laß mich's nie, Geliebter, nie erfahren,
> Daß ich den vollen Busen legte an den deinen
> Und fänd' ihn leer.

Worauf der gute Phaon ehrfurchtsvoll und bescheiden nur zu stammeln weiß: „Erhabne Frau!"

Mehr ist sie ihm im Grunde nie gewesen, mehr kann sie ihm nie sein. Aber Sappho braucht mehr, denn zur Liebe ist der Mensch, zumal das Weib, erschaffen,

darüber täuscht auch nicht der Ruhm hinweg, wie sie, die gefeierte Dichterin, erfahren hat:

> Und leben ist ja doch des Lebens höchstes Ziel!
> Umsonst nicht hat zum Schmuck der Musen Chor
> Den unfruchtbaren Lorbeer sich erwählt,
> Kalt, frucht- und duftlos drücket er das Haupt,
> Dem er Ersatz versprach für manches Opfer.
> Gar ängstlich steht sich's auf der Menschheit Höhn,
> Und ewig ist die arme Kunst gezwungen
> Zu betteln von des Lebens Überfluß.

Melitta, die lieblich scheue Sklavin Sapphos, ist es, die beide, ohne es zu wissen und zu wollen, aufklärt über die rein menschliche, allem Künstlertum abgekehrte Grundlage der Liebe. Sappho selbst gibt uns, indem sie Melitta schildert, ein Bild echten Frauentums, das den Mann im Manne anzieht:

> Das liebe Mädchen mit dem stillen Sinn,
> Obschon nicht hohen Geists, von mäß'gen Gaben
> Und unbehilflich für der Künste Übung,
> War sie mir doch vor andern lieb und wert
> Durch anspruchsloses, fromm bescheidnes Wesen,
> Durch jene liebevolle Innigkeit,
> Die langsam, gleich dem stillen Gartenwürmchen,
> Das Haus ist und Bewohnerin zugleich,
> Stets fertig, bei dem leisesten Geräusche
> Erschreckt sich in sich selbst zurück zu ziehn,
> Und um sich fühlend mit den weichen Fäden
> Nur zaudernd waget, Fremdes zu berühren,
> Doch fest sich saugt, wenn es einmal ergriffen,
> Und sterbend das Ergriffne nur verläßt.

Sie selbst, Sappho, ist anders: hochgesinnt, männlichen Geistes, stolz und herb, im Handeln sicher, im Ausdruck bestimmt, Gestalterin und Verkünderin zugleich ihrer eignen Ideale, frei und stark in der Liebe wie im Haß. Doch ein Weib ist auch sie, und als es kommt, wie es kommen muß: als Phaon mit Melitta, der er die erste Rose vom Munde küßt, sie verläßt, da sieht sie ihren Lebensirrtum ein, jedoch zu spät: sie erträgt ihn nicht und stürzt sich vom Felsen ins Meer.

Tragisch ist dieses Ende, weil Sappho ein Weib ist. Bei einem Manne könnte es leicht lächerlich wirken. Darum hat Goethe seinen Tasso sich aus ähnlichen Enttäuschungen hinaufringen lassen zu stolzem künstlerischen Bekennen: „Wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide." Er hat recht, seines Lebens Niederlage in einen Sieg seiner Kunst zu wandeln. Auch Sappho sollte es können, aber als Weib vermag sie es nicht, und so beschwört sie, um den Mut zu dem Sprung in den Tod zu gewinnen, die Götter:

> O gebt nicht zu, daß eure Priesterin
> Ein Ziel des Hohnes werde eurer Feinde,
> Ein Spott des Toren, der sich weise dünkt.
> Ihr bracht die Blüten, brechet auch den Stamm!

Laßt mich vollenden, so wie ich begonnen,
Erspart mir dieses Ringens blut'ge Qual.
Zu schwach fühl' ich mich, länger noch zu kämpfen,
Gebt mir den Sieg, erlasset mir den Kampf.

1817, also nur ein Jahr nach der „Ahnfrau" wurde die „Sappho" vollendet, und doch, was für ein Gegensatz! In fast allem knüpft Grillparzer hier an Goethe an: mit den Vorstellungen von der Antike, der Handlung, die in kaum mehr als seelischer Entwicklung besteht, den Motiven — wie wir schon bei der Erwähnung Tassos sahen —, dem ruhigen fünffüßigen Jambus, überhaupt der klassischen Kunstform; ja selbst mit einzelnen Versen. Vergleichen wir z. B. Fausts Betrachtung in Wald und Höhle: „Erhabner Geist, du gabst mir, gabst mir alles, warum ich bat", mit Sapphos letztem Gebet: „Erhabne, heil'ge Götter! Ihr habt mit reichem Segen mich geschmückt! In meine Hand gabt ihr des Sanges Bogen, der Dichtung vollen Köcher gabt ihr mir, ein Herz zu fühlen, einen Geist zu denken, und Kraft, zu bilden, was ich mir gedacht." Bei Goethe hieß es weiter von der Natur: „Kraft, sie zu fühlen, zu genießen."

Die „Sappho" ist keine „Iphigenie", ist es weder dem geistigen Charakter noch dem Werte nach. Grillparzer war ja auch kein Goethe. Aber die Bedeutung des Stücks liegt doch zum Teil darin, daß es die deutsche Klassik weiter leitete über Goethes Alter hinaus.

In der Absicht Grillparzers lag das ursprünglich nicht. Bei einem Spaziergang im Prater fragte ihn ein Bekannter, Dr. Joël, ob er nicht für den Komponisten Weigl das Libretto zu einer Oper Sappho schreiben wollte. Im Weitergehen durchdachte er nun den Stoff für ein Trauerspiel, in wenigen Juliwochen war das Drama fertig.

Die erste Aufführung fand am 21. April 1818 statt mit Sophie Schröder in der Titelrolle. Bald folgten die deutsche Buchausgabe und zahlreiche Übersetzungen. Es war ein großer Erfolg. In italienischer Sprache las Lord Byron das Stück zum erstenmal. „Grillparzer", schrieb er am 12. Januar 1821 in sein Tagebuch, „ein verteufelter Name wahrhaftig für die Nachwelt; aber sie müssen's lernen, ihn auszusprechen. Bei allem, was man auf Rechnung einer Übersetzung, zumal einer italienischen, setzen muß, ist das Trauerspiel Sappho großartig und erhaben, das läßt sich nicht leugnen; der Mann hat mit dem Stücke etwas sehr Tüchtiges geleistet. Und wer ist er? Ich kenne ihn nicht, doch die Jahrhunderte werden ihn kennen. Grillparzer ist groß, antik, nicht ganz so einfach wie die Alten, aber sehr einfach für einen Modernen."

In der Broschüre „L'Autriche telle qu'elle est" (Österreich, wie es ist) trat auch Karl Postl-Sealsfield lebhaft für Grillparzer (1828) ein, besonders die „Sappho" rühmend. So wurde der Dichter in Frankreich, namentlich Paris bekannt.

Wie die „Ahnfrau" ist ja auch die „Sappho" noch vor Goethes Tode geschrieben. Vielleicht hängt es mit dieser Entstehungszeit, auf die noch der Schatten

des lebenden Weimarer Dichterfürsten fiel, eng zusammen, daß beide Dramen nicht neue Keime für die Zukunft enthielten. Sie fanden wohl Nachahmer, aber keinen natürlichen Nachwuchs.

4. Grillparzers „Goldenes Vlies“.

„Das goldene Vlies“ ist eine Trilogie oder, wie der Dichter selbst sagt, ein „dramatisches Gedicht in drei Abteilungen“: „Der Gastfreund“ (Trauerspiel in einem Aufzuge), „Die Argonauten“ (Trauerspiel in vier Aufzügen) und „Medea“ (Trauerspiel in fünf Aufzügen). Der erste Teil entstand vom 29. September bis 5. Oktober 1818; die ersten drei Akte des zweiten Teils folgten in der Zeit vom 20. Oktober bis zum 3. November. Da erkrankte des Dichters Mutter. Ihr Todestag war der 24. Januar 1819. Grillparzer reiste nach Italien. Im November 1819 nahm er die Arbeit am zweiten Teil wieder auf. Den dritten Teil vollendete er am 20. Januar 1820.

Der „Gastfreund“ ist ein — für das Verständnis des Ganzen freilich unentbehrliches — Vorspiel. Aietes, der barbarische König von Kolchis, ermordet seinen Gastfreund, den Griechen Phrixus, der, einem Traume folgend, vom Halse des Delphischen Apollo das goldene Vlies gelöst und es als Pfand des Sieges über seine feindlichen Verwandten mit sich über das Meer nach Kolchis geführt hat. Vergeblich sucht des Königs starke, selbstsichere und trotzige Tochter Medea, die stets nur ihrem eigenen Willen folgt, den Mord zu hindern. Schwere Schuld, symbolisch durch den Besitz des goldenen Vlieses bezeichnet, lastet fortan auf Aietes und seinem ganzen Hause. Auch die übermütige Medea soll es erfahren.

Die Argonauten kommen, an ihrer Spitze Jason, des Phrixus Verwandter, um im Auftrage des thessalischen Fürsten Pelias, der Jasons Oheim ist, des Phrixus Tod zu rächen und das goldene Vlies zu holen. Es gelingt mit Hilfe Medeas, in der die Liebe zu dem kühnen Fremden erwacht ist. Bei der Verfolgung findet des Königs Sohn den Tod, Medea aber, in der die widerstreitendsten Gefühle wogen, wird von Jason nach Griechenland geführt, wo sie sein Weib wird.

Aus Liebe ist Medea ihren Angehörigen, ihrem Lande, ihren Vorsätzen, ihrem Charakter untreu geworden. Nichts bleibt ihr nun als der Geliebte — im fremden Lande ist er ihr einziger Schutz, ihr Leben. Dieses Bewußtsein erhebt den dritten Teil der Trilogie, die den Namen der Heldin trägt, zur Höhe.

Medea tut alles, um Jason zu erfreuen; sie, die Eigenwillige, fügt sich in das, was die fremden Sitten von ihr verlangen. Sie kleidet sich wie eine Griechin, und statt des Speers ist es die Leier, nach der sie jetzt greift.

Aber Jason ist der Mann nicht, den sie in ihm zu erkennen geglaubt hat. Schwachherzig, oberflächlich, selbstsüchtig, ja in seinen Gedanken und Taten ihrer großen Seele unwürdig, wendet er sich seiner griechischen Jugendfreundin Kreusa zu, so daß Medea ihn schließlich verachten muß. Namenloser Jammer erfaßt sie, die Fremde und Schutzlose, und nur die beiden Kinder, die sie ihm geboren hat, ver-

binden sie noch mit dem Leben. Als diese jedoch, vor die Wahl gestellt, die Mutter oder den Vater mit Kreusa zu wählen, sich für die beiden letzteren entscheiden, da ergreift sie wilde Verzweiflung: sie sendet Kreusa ein Gefäß mit einer Flüssigkeit, in der jene verbrennt samt dem ganzen Palaste, und während des Brandes ersticht sie ihre eigenen Kinder. Von Kreusas Vater Kreon, dem König von Korinth, nun fortgewiesen, trifft der ins Elend wandernde Jason auf Medea, die auch jetzt wieder zeigt, daß sie ihn durch ihre große Weltanschauung weit überragt:

Nicht traur' ich, daß die Kinder nicht mehr sind,
Ich traure, daß sie waren, und daß wir sind.

Dieses Leben also war auch für die Kinder nicht wert, gelebt zu werden. Aber so spricht keine Mutter, die ihre Kinder umgebracht hat; kaum ein Vater würde mit so kalter Ruhe, wie Grillparzer es vermag, über den Pessimismus philosophieren. Eine lange Rede der Weisheit richtet Medea noch an den einstigen Geliebten, eine Rede, von der wir ihr kein Wort glauben: sie klingt nach solchen Schicksalen und Taten für ein armes Weib gar zu erhaben. Das goldene Vlies will sie noch nach Delphi bringen, und dann will sie dort den Priestern ihr weiteres Schicksal übergeben:

Was ist der Erde Glück? — Ein Schatten!
Was ist der Erde Ruhm? — Ein Traum.

Grillparzers eigenste Weltanschauung ist es, die im „Goldenen Vlies" Ausdruck gewinnt. In Medea ist er Geist, in Jason Körper geworden, mag auch Medeas Urteil über ihren Gatten nicht ganz auf den Dichter zutreffen — dafür brauchte er ja auch nicht eine dramatische Figur zu sein.

Nur er ist da, er in der weiten Welt
Und alles andre nichts als Stoff zu Taten.
Voll Selbstheit, nicht des Nutzens, doch des Sinns,
Spielt er mit seinem und der andern Glück:
Lockt's ihn nach Ruhm, so schlägt er einen tot,
Will er ein Weib, so holt er eine sich,
Was auch darüber bricht, was kümmert's ihn?

Wundervoll liegt in diesen Versen der männliche Typus des zwanzigsten Jahrhunderts umrissen. Etwas von Jason haben wir alle in uns, und Grillparzer sprach nur aus, was er fühlte. Um so tiefer mußte er das Leben verachten: es ist ja doch alles schlecht oder eitel, vanitas vanitatum.

Angeregt zu der Dichtung wurde Grillparzer durch den Artikel Medea in Hederichs mythologischem Lexikon, das ihm in dem Kurort Baden bei Wien zufällig in die Hände kam. Mit den übrigen Medeadramen hat seine Arbeit nichts zu tun, wenngleich er die Medeen des Euripides, Seneca und vielleicht auch des Corneille gelesen hat.

Am bekanntesten ist die Medea des Euripides, ein heroisch-barbarisches Wesen von männlicher Größe, von Schrecken erregendem Grimm. Die Medea des Seneca sowohl wie die des Corneille ist ein wahres Ungeheuer. Ähnlich erschien sie in den

Dramen Klingers und Gotters. Grillparzer zum erstenmal machte aus unbegreiflicher Wildheit und Unmenschlichkeit eine weiblich natürliche Entwicklung, aus ungeheuerlichen Geschehnissen und Handlungen ein folgerichtiges Nacheinander von Schuld und Sühne, Ursache und Wirkung. Wie zwei junge Menschen in leidenschaftlicher Verblendung sich ineinander irren können, wie ein blühendes, edles Mädchen zur Kindesmörderin werden kann, wie zwei verschiedene Kulturen, die durch Meer und Völkerrassen voneinander geschieden sind, ihrer Vereinigung durch zwei Menschen dauernd widerstreben — das war vor Grillparzer wohl bisweilen — wie in Goethes „Iphigenie" — angedeutet, aber noch nie zu einem großartigen Gesamtbilde zusammengefaßt worden.

Die Einheit dieses Bildes wird erzielt durch die Einführung des Vließes. „Kann es", fragt Grillparzer 1822, „selbst als ein sinnliches Zeichen des Wünschenswerten, des mit Begierde Gesuchten, mit Unrecht Erworbenen gelten? Oder vielmehr: ist es als ein solches entsprechend dargestellt? Wenn es das ist, so wird dieses dramatische Gedicht mit der Zeit wohl unter das Beste gezählt werden, was Deutschland in diesem Fache hervorgebracht hat." In demselben Jahre erklärt er freimütig, so großen, ins Weite gehenden Kompositionen sei er nicht gewachsen: „Man erzählt von einem General, daß er gesagt haben soll: ‚Eine Armee von 24 000 Mann kann ich kommandieren, eine von hunderttausend kommandiert mich.' Das sollte für alle Dichter gesagt sein, vornehmlich aber für mich. Die Ahnfrau, Sappho, das waren meine Stoffe."

Am 26. und 27. März 1821 wurde „Das goldene Vlies" zum erstenmal im Burgtheater mit Sophie Schröder als Medea aufgeführt. Der Erfolg des Stückes aber sowohl auf der Bühne wie im Druck entsprach nicht dem der früheren Dramen, die es doch an Reichtum der Entwicklung, Tiefe des Gedankens und Weite der Weltanschauung übertrifft. Erst unsere Zeit hat dieses Werk als Grillparzers bedeutendste Schöpfung erkannt, in dem etwas vorgeahnt ist von dem Geist unserer Tage, dem Geist, der Völker und Ehen scheidet und doch den Menschen mit dem All versöhnt, weil es schließlich im Nichts versinkt.

Sie hat die Welt Schopenhauers und Nietzsches, Hebbels und Ibsens siegreich durchschritten, die Medea des Altertums, denn ein großer, moderner Geist gab ihr neues Leben unter neuen Lebensverhältnissen. Der Weltkrieg hat die Frage neu befruchtet, innerhalb welcher Grenzen das Glück der Persönlichkeit auf Erden möglich ist. Eine entscheidende Antwort gibt das dunkelhaarige Mädchen von Kolchis nicht, und doch schaut ihr ein neues, im Donner der Geschütze verstörtes Jahrhundert nachsinnend in die unergründlichen Augen, denn es scheint zu verlieren, was Grillparzers Kreusa und Medea gemeinsam zum Glücke fordern: „Ein einfach Herz und einen stillen Sinn."

5. Grillparzers nationale Dramen.

Es würde uns nicht in Erstaunen setzen, wenn Grillparzer alle seine Dramen auf der österreichischen Geschichte aufgebaut hätte, denn niemand kann seine Heimat mehr lieben und historischen Studien stärker zugeneigt sein als er.

1823 beendete er die schon 1819 geplante vaterländische Tragödie in fünf Akten „König Ottokars Glück und Ende“, die am 19. Februar 1825 im Burgtheater zum erstenmal mit großem Erfolg aufgeführt wurde. Auch dieses Drama ist in fünffüßigen Jamben geschrieben.

Ottokar von Böhmen, auf der Höhe seiner Macht übermütig und stolz, läßt sich von seiner Gemahlin Margareta, der er den Besitz Österreichs und Steiermarks verdankt, um der schönen Berta von Rosenberg willen scheiden. Am Arm Rudolfs von Habsburg verläßt Margareta den böhmischen Hof. Damit beginnt des Glückes Niedergang für Ottokar, der sich, von den Seinen verlassen, Rudolf unterwerfen muß. Von seiner zweiten Gattin, der ehrgeizigen Kunigunde, aufgestachelt, zerreißt er jedoch den mit Rudolf geschlossenen Vertrag und fällt in der Schlacht auf dem Marchfelde. Recht siegt über Unrecht. „Hoch Österreich! Habsburg für immer!“ So schließt das Stück mit Wildenbruchscher Geste.

Mit großer Kunst hat der Dichter, der für sein Werk ausgebreitete Geschichtslektüre getrieben hat, die Ereignisse von 17 Jahren (1261—1278) in fünf Akte gebracht, ohne den Zusammenhang zu fälschen oder zu unterbrechen.

Die Zensur untersagte zunächst die Aufführung. Schließlich aber wurde das Verbot durch persönlichen Befehl des Kaisers Franz I., dessen Gemahlin für das Stück eintrat, aufgehoben.

Im September 1825 fand die Krönung der vierten Gemahlin des Kaisers zur Königin von Ungarn statt. Grillparzer wurde aufgefordert, ein Festspiel zu schreiben, vermochte es aber nicht, auf höheren Wunsch zu dichten. Während er jedoch nach einem geeigneten Stoff in ungarischen Chroniken suchte, stieß er auf die Geschichte des Bancbanus. Daraus wurde nun freilich kein Festspiel, sondern ein neues Trauerspiel in fünf Aufzügen, Grillparzers schwächstes Stück: „Ein treuer Diener seines Herrn“, 1826 begonnen und beendet.

Andreas, Ungarns König, läßt bei einem Feldzuge seinen treuen Diener Bancbanus als Reichsverweser zurück. Dessen jugendschöne Gattin Erny kann sich, von Bancbanus nicht behütet, vor den Nachstellungen des Herzogs Otto von Meran, Bruders der Königin, nur dadurch retten, daß sie sich das Leben nimmt. Bancbanus ist ein Sklave seines dem König verpfändeten Worts: er allein bleibt ruhig, tritt den Aufrührern entgegen und verzeiht dem Herzog, während die Königin irrtümlich ermordet wird. Zum Schlusse hält Bancbanus dann noch eine schöne, große Rede.

Man mag zur künstlerischen Rechtfertigung des Stückes sagen, was man will: es bleibt ein Gefühlsfehler und wirkt abstoßend, solange gerade gerade und schief schief heißt. Grillparzer war ein großes Talent, aber kein Führer in Weltanschauungsfragen.

Der wirkliche Hergang war der, daß Andreas 1213, als er nach Galizien zog, allerdings dem Palatin Grafen Bank und der Königin Gertrud die Regentschaft übergab. In den Gemächern der Königin tat deren Bruder Otto von Meran der Gattin des Palatins Gewalt an, der darauf mit den Verschworenen selbst ins Schloß

eindrang. Dabei wurde die Königin, die man für mitschuldig hielt, getötet, während Otto entfloh. Der Palatin wurde vom Könige begnadigt.

Das ist keine schöne Geschichte, aber sie ist gerade gewachsen. Grillparzer macht sie zur Karikatur. Von seinem Bancbanus wendet sich jeder gesunde Sinn und männliche Charakter verächtlich ab: in solche Untertanentiefen darf kaum ein jämmerlicher Gegenspieler, geschweige denn ein tragischer „Held" sinken. Schon für den Begriff einer solchen Treue, die auf der Ruhe als der ersten Bürgerpflicht fußt, fehlt uns heute jedes Verständnis. Das ist etwas Anerzogenes, durch Beschränktheit und Schwäche Bedingtes, aber nicht der Kantische Begriff der Pflicht.

Der brave Hans Sachs hatte 1561 denselben Stoff ganz natürlich behandelt in seinem siebenaktigen Drama: „Andreas, der ungarische König mit Bancbano, seinem getreuen Statthalter."

Aufgeführt wurde Grillparzers Stück, das man „Erny" nennen müßte, am 28. Februar 1828. Die Anerkennung war damals groß. Der Kaiser freilich wollte aus politischen Gründen, hauptsächlich wohl wegen des im Drama geschilderten Zusammenstoßes zwischen Deutschen und Magyaren, das Manuskript einziehen und dem Dichter alle Ansprüche abkaufen, alle Schäden ersetzen, ließ aber auf Grillparzers Protest hin diese Absicht fallen. Und es war gewiß das rechte, eine solche Dichtung nicht in den Märtyrerstand zu erheben.

Interessant ist an dem Stück außer der tapferen Erny und dem gemischten Charakter Ottos die Technik, die sich an das Studium der Dramatik Lope de Vegas lehnt. Grillparzer hat eine Wandlung vollzogen: er kehrt sich von der Seelenmalerei in seinen früheren Dramen ab und begnügt sich damit, die äußerlich sichtbaren Erscheinungsformen des Lebens zu zeichnen, die konkrete Handlung mit strengem Realismus wiederzugeben. Die rhetorische, schöne Sprache ersetzt er durch möglichst knappe, aber lebendige Ausdrucksweise. Man kann nicht sagen, daß innerhalb des fünffüßigen Jambus eine solche Schwenkung glücklich war.

Vom Jahre 1824 an beschäftigte sich Grillparzer mit dem dramatischen Entwurf „Ein Bruderzwist im Hause Habsburg", der im Nachlaß erhalten ist. Auch hier wird das monarchische Prinzip betont. Nach den Erfahrungen mit der Zensur und dem Hofe ließ der Dichter jedoch das Stück liegen. Erst 1850 hat er es nur für sich selbst, nicht für die Öffentlichkeit vollendet.

Wir befinden uns im Dreißigjährigen Kriege, am Hofe Rudolfs II., eines tatenlosen, träumerischen Königs, den sein kaum fähigerer Bruder Matthias vom Thron stürzt. Erst das Auftreten Wallensteins am Schlusse bringt Charakter und Farbe in das Stück. Grillparzers eigener Mangel an Willenskraft ließ ihn dieses Erbübel der Habsburger so vortrefflich verstehen und ausdeuten. Mit diesem Übel verbindet sich naturgemäß stets, so auch im Stück, der Wunsch, in der Monarchie eine Hüterin der Ordnung, in der Religion eine Erzieherin zur Disziplin dauernd zu erhalten.

Wir sind, man sieht's, noch immer im alten Österreich. Diese drei Dramen Grillparzers sind im Grunde nur österreichisch-kaiserlich, nicht national. Was hätte

eine Nation mit dem Streit zwischen zwei Bewerbern um einen Thron oder mit sklavischer Dienerhaftigkeit zu tun!

Grillparzer blieb sein ganzes Leben lang in solchen Vorstellungen befangen. Darum wurden seine vaterländischen Dramen mehr Analysen und Umschreibungen gottgewollter Abhängigkeit als hochgestimmte, freie Poesie.

6. Grillparzers Märchendramen.

Als Grillparzer nach dem Abschluß des „Ottokar" über neue Motive und Stoffe nachdachte, kamen außer Bancbanus besonders Libussa und Hero für ihn in Betracht. 1827 begann er nach der spätgriechischen Erzählung des Grammatikers Musäus (fünftes Jahrhundert n. Chr.) den Hero-Plan auszuführen, den vor ihm mehrfach Ovid, sodann Vergil und in der deutschen Literatur Schiller in seiner Ballade behandelt hatten. Auch das deutsche Volkslied von den beiden Königskindern, die einander so lieb hatten, ist eine lyrische Verkleidung des Hero-Motivs. Grillparzers fünfaktige Jambentragödie führt den Titel „Des Meeres und der Liebe Wellen".

Hero ist schon bei Musäus, Grillparzers Quelle, Priesterin der Aphrodite. Sie muß daher unvermählt bleiben und lebt mit einer Dienerin in einem einsamen Turm am Meere. Ein Fest der Kypris führt sie mit Leander zusammen. In leidenschaftlicher Liebe schwimmt er nun, von der Fackel auf ihrem Turm geleitet, über den Hellespont, bis er in herbstlichem Sturm bei diesem Wagnis seinen Tod findet. Als Hero seinen Leichnam entdeckt, stürzt sie sich von ihrem Turm ins Meer. Grillparzer folgt im allgemeinen dieser Darstellung, erfindet aber die Personen des Oberpriesters, des Naukleros, der Eltern und des Tempelhüters hinzu. Während Hero bei Musäus rasch ihrer plötzlich erwachten Leidenschaft folgt, kämpft Grillparzers Heldin mit ihrem Pflichtgefühl und ergibt sich Leander mehr aus Bewunderung und Mitleid denn aus Liebe.

Mit dem Anfang des Stückes lehnt Grillparzer sich an das griechische Trauerspiel „Jon" des Euripides, mit dem Schluß an das deutsche Volkslied an, in dem eine böse Nonne die von der Königstochter angezündeten Kerzen verlöscht; bei einem Spaziergang gibt hier die Jungfrau Krone und Ring einem Fischer, der die Leiche des Königssohnes gefunden hat, und stürzt sich ins Meer. Grillparzer wandelt die Nonne in einen Priester um, der die Lampe verlöscht, konzentriert die mehrere Monate währende Handlung auf drei Tage und läßt Hero nicht durch einen Sturz ins Meer, sondern an Liebesgram sterben:

> Es braucht kein Meer, der Tod hat gleiche Macht,
> Zu trennen, zu vereinen.

Diese Liebestragödie ist eine der schönsten, die in deutscher Sprache geschrieben sind, und erinnert an Shakespeares „Romeo und Julie". Auch hier hält Grillparzer an dem Bemühen fest, nach dem Vorbild Lope de Vegas alles Innerliche zu äußerlich sichtbaren Vorgängen umzugestalten. Das beste Beispiel dafür ist die Art, in der die züchtig ernste Hero den Wagemut des Liebenden belohnt: sie fordert im Turm von

ihm das Versprechen, die Hände auf dem Rücken zu halten; dann erst stellt sie die Lampe beiseite, damit diese das Unheil nicht sehe, und küßt ihn rasch. Schließlich ergibt sie sich ihm doch, wie der fallende Vorhang andeutet. Das Weib in ihr erwacht.

1829 wurde das Drama vollendet, am 5. April zum ersten Male mit halbem Erfolge aufgeführt.

Nach diesem griechischen Märchen bearbeitete Grillparzer ein anderes nach Voltaires Erzählung „Le blanc et le noir". Der erste Plan gehört freilich schon dem Jahre 1817 an und hieß damals „Des Lebens Schattenbilder", dann „Traum und Wahrheit". Von Calderons „Leben ein Traum" angeregt, dessen ersten Akt Grillparzer übersetzt hatte, nannte er sein Drama, dem er dann von 1822 bis 1831 mit Unterbrechungen sich wieder widmete, „Der Traum, ein Leben". 1817 blieb die Arbeit nach Vollendung des ersten Aktes deshalb liegen, weil der Schauspieler Küstner, der den Zanga spielen sollte, sich weigerte, die Rolle eines Schwarzen zu übernehmen.

Der Jäger Rustan will, begleitet von seinem Negersklaven Zanga, der seinen Ehrgeiz anstachelt, hinausziehen in die Welt, obwohl die Liebe seines Mädchens, der lieblichen Mirza, ihm sein Glück in seiner ruhigen Hütte verbirgt. Zum Aufbruch bereit, sinkt er in tiefen Schlaf, und nun träumt er, was ein Leben bedeutet. Und was für ein Leben! Von einer Schlange verfolgt, wird der König von Samarkand gerettet durch den glücklichen Speerwurf eines Fremden in braunem Mantel, der dann verschwindet; auch Rustan wirft den Speer und fehlt, gibt sich aber gleichwohl, von Zanga beeinflußt, für den Retter aus, wird des Königs Schwiegersohn und tötet darauf den wirklichen Retter und den König selbst, da dieser den Zusammenhang zu ahnen beginnt. Jedoch des Königs Tochter Gülnare, Rustans Gattin, ruft das Volk zur Empörung auf; Rustan entflieht und stürzt auf der Verfolgung hinab in die Tiefe eines Stromes. Mit dem verzweifelten Schrei: „Verloren!" erwacht er — dieses Leben von Schuld und Sühne war zum Glück nur ein Traum. Ergötzlich ist nun sein Wüten gegen den ahnungslosen Zanga, bis Mirza und ihr Vater Massud, sein Oheim, erscheinen und ihn darüber aufklären, daß wirklich nur eine Nacht inzwischen verflossen sei. „Eine Nacht! und war ein Leben", murmelt Rustan. „Eine Nacht. Es war ein Traum", ergänzt Massud. Da stürzt Rustan vor der aufgehenden Sonne auf die Knie:

> Dank dir, Dank! daß jene Schrecken,
> Die die Hand mit Blut besäumt,
> Daß sie Warnung nur, nicht Wahrheit,
> Nicht geschehen, nur geträumt,
> Daß dein Strahl in seiner Klarheit,
> Du Erleuchterin der Welt,
> Nicht auf mich, den blut'gen Frevler,
> Nein, auf mich, den Reinen, fällt.
> Breit es aus mit deinen Strahlen,
> Senk es tief in jede Brust:
> Eines nur ist Glück hienieden,

Eins: des Innern stiller Frieden
Und die schuldbefreite Brust!
Und die Größe ist gefährlich
Und der Ruhm ein leeres Spiel;
Was er gibt, sind nicht'ge Schatten,
Was er nimmt, es ist so viel.

Er gibt Zanga die Freiheit, die jener sich schleunigst zunutze macht, und bleibt daheim, seiner kommenden Verbindung mit Mirza froh. Auch hier also wieder die Lehre, daß nur in einer gewissen Selbstbeschränkung Glück zu finden sei, daß gerade die am meisten gerühmten Lebensgüter keinen Wert besitzen.

Voltaire, des Dichters vorhin erwähnte Quelle, erzählt den Hergang etwas anders. In der Provinz Kandahar lebt Rustan, der Sohn eines Mirza, „was so viel heißt wie Marquis bei uns oder Baron bei den Deutschen". Seine Eltern wollen ihn mit einer Mirzaïn vermählen. Jedoch Rustan verliebt sich in die Prinzessin von Kaschmir, die er auf dem Jahrmarkt zu Kabul zu Gesicht bekommen hat und nun besuchen will. Mit zwei Dienern, einem weißen namens Topas und einem schwarzen namens Ebenholz, der ihn zum Aufbruch anstachelt, macht er sich auf den Weg. Unterwegs verschwinden beide Diener sowie Rustans Pferde. Schließlich schläft er ein und träumt, die Prinzessin von Kaschmir wolle sich auf Wunsch ihres Vaters mit dem Ritter Barbabou vermählen. Diesen tötet er — im Traum — und nun eilt er zur Prinzessin, die ihn jedoch in dem Glauben, es sei Barbabou, mit einem Pfeil durchbohrt. Als sie sieht, was sie getan hat, tötet sie sich. Noch träumend, glaubt Rustan mit seinen beiden Dienern zu sprechen und erwacht. Auf sein Rufen erscheint Topas, während Ebenholz weiter schläft.

Grillparzer läßt Topas beiseite, macht aus der „Mirzaïn" eine Mirza, vertauscht Kaschmir gegen Samarkand und bringt das tragische Moment hinein: Rustans Schuld.

Ein Meisterstück ist die Gestaltung der Traumszene aus der Wirklichkeit heraus, denn alles, was Rustan träumt, besonders die Charakteristik der ihm erscheinenden Personen, liegt, für uns deutlich erkennbar, bereits in seinem Wachen vorgebildet. Und so ist auch die Technik bewundernswert, mit der Grillparzer, besonders im vierten Akt, das Erwachenwollen und Nichterwachenkönnen seines Helden andeutet:

Horch, es schlägt! — Drei Uhr vor Tage,
Kurze Zeit, so ist's vorüber!
Und ich dehne mich und schüttle,
Morgenluft weht um die Stirne.
Kommt der Tag, ist alles klar,
Und ich bin dann kein Verbrecher,
Nein, bin wieder, der ich war.

Dahin gehören auch die wiederholten Rufe „Rustan, Rustan!" Daß er in letzter Zeit, aufgeregt von den Schlachtenberichten Zangas, viel träumt, hörten wir schon von Massud: „Ja, des Nachts entschlummert kaum, spricht von Kämpfen selbst sein

Traum." Wenn wir als Zuschauer dann bei Rustans Einschlummern und leiser Musik zu des Bettes Häupten zwei Knaben auftauchen sehen, von denen der eine buntgekleidete seine Fackel an der erlöschenden des braungekleideten entzündet, so wird einem jeden klar, daß der Dichter jetzt aus dem fernen Wunderlande bei Samarkand hinübereilt in das eigentliche Traumland, die Heimat des Märchens, das unumschränkte Königreich der Phantasie.

Grillparzers Märchendrama hat in Ibsens „Peer Gynt" ein Seitenstück erhalten. Rustan will Fürst von Samarkand, Peer Gynt Kaiser eines neuen erträumten Reiches werden. Mirza heißt bei Ibsen Solveig, die viele Jahre lang auf ihren in der Ferne mit Abenteuern kämpfenden Geliebten wartet. Aber Ibsen hat Grillparzers Stück vielleicht gar nicht gekannt.

Das Märchendrama wurde nicht erst von Grillparzer auf der Wiener Bühne eingeführt. Schon am 6. April 1808 wurde im Theater an der Wien ein Märchen in fünf Akten nach C. van der Velde: „Schlummre, träume und erkenne", aufgeführt, dessen Motive denen in Grillparzers Stück sehr ähnlich sind. Das Märchendrama war damals volkstümlich. Heinrich von Kleist hatte im „Käthchen von Heilbronn" und „Prinzen von Homburg" das Traumleben und Nachtwandeln dramatisch behandelt. Ja, schon seit Schillers „Jungfrau von Orleans" hatten die Romantiker, besondern Novalis, Tieck und E. T. A. Hoffmann, die „Nachtseite" der Natur, besonders die Träume, poetisch ausgeschöpft. Grillparzer vermied das Pathologische, ließ alles natürlich zugehen und hütete sich auch vor geheimnisvollen Zutaten im Ahnfrau-Stil. Nur die Trochäen erinnern an diese Schicksalstragödie. Inzwischen hat Gerhart Hauptmann in „Hanneles Himmelfahrt" das Traumgedicht zu neuen Ehren gebracht.

Durch sein Stück hat Grillparzer die alten Regeln über die Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts von einer ganz neuen Seite beleuchtet. Der unaufhörliche Fortgang des Geschehens, das ganz unwirklich ist, stellt hier die einzige Einheit dar, und diese allein darf von einem Drama gefordert werden. So ist dieses Traumspiel ein eigenartiger Beleg für Lessings Darlegungen in der „Hamburgischen Dramaturgie".

Am 4. Oktober 1834 wurde das Stück in Wien mit außerordentlichem Erfolge aufgeführt. Seitdem hat es sich dauernd auf der Bühne behauptet — vielleicht von allen Dramen Grillparzers am festesten — und ist auch in dem Urteil der Literaturgeschichte noch gestiegen.

Das dritte Märchendrama „Libussa" ist nur aus Grillparzers Nachlaß bekannt geworden und hat auch bereits einen wenngleich von Sagen umgaukelten historischen Hintergrund. Die drei Schwestern Kascha, Tetka und Libussa sind von göttlicher Herkunft: hier berühren sich also Märchen und Geschichte sogar mit der Mythologie.

Das böhmische Libussamärchen ist durch die Chronisten Cosmos, Hajek, Dubravius und Äneas Sylvius, durch Herders „Fürstentafel" (nach Hajek) in seinen „Volksliedern" — auch seine Ballade „Das Roß auf dem Berge" ist zu vergleichen —, durch Musäus' „Volksmärchen der Deutschen" sowie durch Zacharias Werners Drama „Wanda" und Brentanos Drama „Die Gründung Prags" (1815) weit bekannt geworden. Grillparzer wandte sich schon früh dem Stoff zu, erneut 1822, als die Studien

zum „Ottokar“ ihn den böhmischen Chroniken zuführten. Aber Jahrzehnte hindurch hat der Dichter den Libussa-Plan immer wieder aufgenommen und beiseite gelegt. Auf der Bühne hat das Drama nicht heimisch werden können. Schon bei seiner ersten Aufführung am 21. Januar 1874 wurde es kühl aufgenommen. Es hat dieses Schicksal nicht verdient.

Libussa übernimmt die böhmische Krone. Aber ihr Herz ist Liebe und Güte, und das Volk verlangt starre Gerechtigkeit. So wählt denn Libussa einen Gatten, jenen Bauern Primislaus, der sie einst aus dem Flusse rettete. Praktisch und tüchtig, in allem irdisch, bildet Primislaus den schärfsten Gegensatz zu der überirdischen Libussa. Sie schenkt ihm ein Kind, segnet dann noch das entstehende Prag und stirbt mit seherischen Blicken in die ferne Zukunft:

Der Mensch ist gut, er hat nur viel zu schaffen,
Und wie er einzeln dies und das besorgt,
Entgeht ihm der Zusammenhang des Ganzen.

Im Geist der Philosophie des achtzehnten Jahrhunderts werden in der „Libussa“ Verfassungsfragen, Gesellschaftspflichten, Städtegründung und Menschenrechte behandelt. Es ist, als höre man bisweilen die Stimme Rousseaus. Auch hier aber ist das Grundthema Grillparzers Lieblings-, ja Lebensgedanke: der Gegensatz zwischen Ideal und Wirklichkeit. Wie Sappho, Medea und Hero wird auch Libussa das tragische Opfer des Daseins, das besser nicht dasein sollte. Den Menschen mehr geneigt als ihre beiden Schwestern, muß doch auch sie bitter für das Gewand zahlen, mit dem Primislaus sie nach ihrer Rettung aus dem Bache wärmend umhüllt.

„Libussa“ ist Grillparzers gedankliches Testament. Sein Ich hat er hier jedoch wie Goethe im „Tasso“ in zwei Teile gespalten.

Zum Glück sind die Gestalten, die Grillparzer schafft, nicht berufen. Reines Glück ist nur mit größtem Verzicht verbunden, sagt der Dichter. Doch wir dürfen nicht vergessen, daß auch Grillparzer sich persönlich zum Glück nicht berufen fühlte. Es war wie bei Schopenhauer. Ihre Gedanken waren ein klarer Spiegel ihrer Persönlichkeit, und das Höchste, was ein solcher zu leisten vermag, ist: klar abzuspiegeln, was er sieht. Das war auch einer der Gründe, warum es Grillparzer so unwiderstehlich zum Märchen, zur Unwirklichkeit zog.

7. Grillparzers Bedeutung.

Dramatische Werke wie „Die Ahnfrau“, „Sappho“, „Das goldene Vlies“, die genannten nationalen und die Märchendramen geben gewiß, ein jedes für sich, einem Dichter überragende Bedeutung. Das Schaffen eines großen, achtzigjährigen Lebens muß aber auch noch in seiner Gesamtzeit gewürdigt werden.

Seinen Weltruhm verdankt Grillparzer seinen Dramen. Die in der Schilderung seines Lebensganges erwähnten Jugendstücke freilich ließen den kommenden Dramatiker noch nicht ahnen. Und doch war Grillparzers Gestalten von Jugend auf vor allem dramatisch. Einen sprechenden Beweis dafür liefert die Fülle seiner hinter-

lassenen dramatischen Pläne, Fragmente und Studien, die von 1807 bis ungefähr 1850 reichen. Es sind ihrer mehr als 120, darunter eine „Drahomira“, ein „Spartakus“, ein „Faust“. 1812, also lange vor dem Erscheinen des zweiten Teils von Goethes „Faust“, hatte er die Absicht, dessen ersten Teil zu Ende zu führen. Man findet jetzt alle diese Pläne in den Grillparzer-Ausgaben beisammen. Das bedeutendste Bruchstück ist die „Esther“: nach der Verstoßung seiner Gattin Vasthi wählt der König Ahasver von Babylon die Jüdin Esther, die ihm jedoch ihre Abstammung verheimlicht und ihren Oheim Mardochai verleugnet. Das bedeutet ihre Schuld und des Stückes Tragik.

In einem anderen, beendeten Drama steht ebenfalls eine Jüdin im Mittelpunkt der Handlung: in der in Trochäen und Jamben nach einem Stück Lope de Vegas geschriebenen „Jüdin von Toledo“, die Grillparzer in den zwanziger Jahren begann und um 1850 abschloß. Alfons VIII. wird von der schönen Jüdin Rahel seiner Gemahlin und den Staatsgeschäften entrissen und in die Netze ihrer Sinnlichkeit gelockt, erwacht jedoch von seinem Rausch und findet sein Gleichgewicht vollends wieder, als — wenngleich gegen seinen Willen und ohne sein Wissen — seine Verführerin von der Königin und den Granden zum Tode geführt wird; denn kein seelisches Band hat ihn mit ihr verknüpft. Grillparzer liebte die Juden nicht, aber den Religionen stand er wie Lessing vollkommen unparteiisch und ihren Vertretern tolerant gegenüber. Er zeichnet Rahels Vater Isaak als geldgierigen Vertreter seiner Rasse, während Rahels Schwester Esther unsere Sympathie gewinnt.

Zu den bedeutendsten Dramen Grillparzers gehört sein Lustspiel „Weh dem, der lügt“, das am 6. März 1838 zum erstenmal aufgeführt und so entschieden abgelehnt wurde, daß der Dichter seitdem empört dem Theater für immer den Rücken wandte. Den Stoff hatte er Gregor von Tours' „Geschichte der Franken“ entnommen. Der Bischof Gregor von Chalons ist deshalb geizig, weil er das Lösegeld für seinen Neffen Atalus zusammenspart, der sich in germanischer Sklaverei befindet. Als der Küchenjunge Leon, der bisher über seines Bischofs Geiz gemurrt hat, diesen Grund erfährt, beschließt er, Atalus zu befreien. Der Bischof ist einverstanden, bindet ihm aber auf die Seele, nicht zu lügen. Leon läßt sich nun an Kattwald, jenen germanischen Grafen verkaufen, in dessen Dienst Atalus arbeiten muß, gewinnt durch seine Kochkunst Kattwalds Gunst und ermöglicht es gerade durch unbedingte Wahrhaftigkeit, daß ihm Atalus und Kattwalds Tochter Edrita, die ihm schließlich als Preis zufällt, die gemeinsame Flucht gelingt. „Weh dem, der lügt“ ist wieder in fünffüßigen Jamben geschrieben. Es ist eigentlich kein Lustspiel, sondern ein heiteres Schauspiel. Als solches aber nimmt es durch die Anmut des Geistes und die Frische der Dialoge einen hohen Rang ein, und es hat sich längst die Bühne, die sich ihm einst verschloß, wieder erobert.

Grillparzers Bedeutung auf dem Gebiete des Dramas liegt vor allem darin, daß er das Theater seiner eigentlichen Bestimmung, nichts als Handlung zu veranschaulichen, wiedergegeben hat. Im Grunde liegt das Drama als besondere Gattung außerhalb der Poesie, neben der die Bühne als selbständiges Darstellungs- und Ausdrucksmittel seit der altgriechischen Zeit erscheint. Grillparzer hat, durch Lope de Vega geschult, fortschreitend diesem Charakter des Dramas entsprochen und alles, was sonst

eine Dichtung zieren mag, in Handlung umgesetzt, diese aber durch Verbindung mit andern Künsten, z. B. der Musik, bereichert. Er hat damit einen bedeutungsvollen Schritt in die Zukunft der Bühne hinein getan und die Bestrebungen der Romantik für das Theater erst lebensfähig gemacht; denn die Romantiker wiederum besaßen nicht die Strenge der Komposition und die kühle, technische Berechnung der Linien, die Grillparzer mit den Klassikern verbindet. So steht er zum Heil des deutschen Dramas zwischen der klassischen Kunst der Form und der romantischen Universalität der Anschauung genau in der Mitte.

Grillparzers Stücke sind Bühnen-, nicht Lesedramen. Seine Verse klingen oft ungeschickt, ja holperig, wenn man sie liest. Der Dichter gab den Geist und ließ die Bühne das Wort hinzutun.

Die Veranlagung schon des Knaben wies in diese Bahn. Er war sehr musikalisch und liebte es, einen Kupferstich vor sich auf das Klavier zu stellen und nun durch sein Spiel wiederzugeben, was das Bild zeigte. Er hat mehrere Lieder komponiert, unter anderen Goethes Ballade vom König in Thule und die Horazische Ode „Integer vitae". Auch den Tanz als rhythmisches Ausdrucksmittel liebte er.

An die Musik richtete er die Verse:

Sei die Dichtkunst noch so gepriesen,
Sie spricht doch nur der Menschen Sprache,
Du sprichst, wie man im Himmel spricht.

Das war ungefähr zu der gleichen Zeit, als Schopenhauer der Musik den höchsten Rang unter den Künsten zuerkannte. Grillparzer verwertete sie dramatisch. Die „Ahnfrau", „Sappho", „Das goldene Vlies", „Ottokar", „Des Meeres und der Liebe Wellen" werden von Melodien, sei es mittels der Laute, der Leier, der Flöte oder des Gesanges, durchzogen. „Ich habe durch die Musik die Melodie der Verse gelernt", sagte Grillparzer zu Beethoven — mit dem er sich auch in der Ablehnung der Ehe eins wußte: „Die Geister unter den Weibern haben keine Leiber, und die Leiber keine Geister." In der Musik jedoch stand ihm Mozart höher. Wagner, der mit der Verschmelzung von Poesie und Musik ernst machte, ging ihm dagegen zu weit, denn davon war er seit seiner Jugend überzeugt, daß die Künste in ihren Mitteln durchaus verschieden voneinander seien; in ihren Wurzeln seien sie eins, in ihren Gipfeln geteilt. Der Dichter könne nicht zugleich Komponist von demselben Range sein:

Ein Strahl zugleich von zwei Sonnen,
Den hielte kein Sterblicher aus.

Grillparzers Dramen haben den Weg beschritten, auf dem die dramatische Poesie lebensfähig bleiben kann: den Weg zur Bühne. Mehr war von der Dramatik im alten Österreich nicht zu erwarten. Den neuen Gedanken, die mit dem Jahre 1848 einsetzten, konnte seine Kunst nicht mehr folgen. Sie blieb in allen ihren Grundanschauungen vormärzlich gestimmt und besonders politisch in einem engen Kreise befangen. In religiöser Hinsicht dachte der Dichter freier: „Ein zwischen Mauern eingeschlossener Gott kommt nicht wieder, damit ist's auf ewige Zeiten vorbei."

In seiner Lyrik lehnte Grillparzer alle musikalischen Elemente ab. Seine Gedichte sind bestimmte Gedanken in bestimmte Verse gebracht. Er geht lyrisch konstruktiv vor und hebt damit das Wesen der Lyrik auf. Seine regelmäßig geformten Strophen sind Reflexionen eines geistig hochstehenden Menschen, in dessen Lebensbuch das Wort Selbstvergessenheit keinen Raum gefunden hat. So ist seine Lyrik bis auf weniges, in dem das Gefühl für das Vaterland oder die Geliebte die Fesseln sprengte, in hohem Grade unpoetisch, wenngleich gedanklich anziehend und lesenswert. Und bisweilen rollen auch lyrische Perlen aus dem Gedankengrau heraus, wie die nach dem Tode seiner Mutter am 9. März 1819 gedichteten Verse „An die vorausgegangenen Lieben“:

Seid ihr vorausgegangen,
Liebe Gefährten der Reise,
Wohnung mir zu bereiten,
Der noch im Staube des Wegs?

Sucht mir ein Kämmerchen, Liebe!
Still und freundlich und klein,
Doch in eurer Nähe,
Ich bin nicht gerne allein.

Heimlich sei es und stille,
Schatten mäß'ge den Tag,
Daß ich gern sitzen und sinnen,
Dichten und denken mag.

Wie man jedoch auch an diesem Gedicht sieht, verschmähte es Grillparzer, nachträglich die Feile zu gebrauchen. Bei seinen Dramen läßt sich das ebenfalls oft genug beobachten.

Als Novellist ist Grillparzer nur wenig hervorgetreten, und doch ist er hier bedeutender als in der Lyrik. Seine erste Erzählung, „Das Kloster bei Sendomir“, erschien 1828 in der von Schreyvogel herausgegebenen „Aglaja“, seine zweite, „Der arme Spielmann“, in der „Iris“, Taschenbuch für das Jahr 1848.

Das „Kloster bei Sendomir“ ist eine romantische Novelle im Stil Walter Scotts. Zwei Reiter erreichen bei untergehender Sonne ein Kloster, dessen Entstehungsgeschichte ihnen dann von einem Mönch erzählt wird. Es wurde von einem Grafen gegründet, der sein ehebrecherisches Weib tötete. Am Ende stellt sich heraus, daß der Erzähler selbst der Held der Geschichte ist, der seine Tat im Kloster abbüßt. Er heißt Starschensky, sein Weib Elga.

Dieser Name führt uns zu Gerhart Hauptmanns dramatischer Verarbeitung der Novelle. Hauptmann schafft durch die Hinzufügung der Marina, Starschenskys pflichtgetreuer Mutter, einen wirksamen Gegensatz zu seiner Heldin, in der er die selbstsüchtige, lachende Lebenslust nach dem Vorbild Grillparzers verkörpert. Äußerlich tritt ferner die Änderung ein, daß der deutsche Reisende Starschenskys Geschichte als Traumbild erlebt. Dadurch verliert Grillparzers Einkleidung, bei der sich Erzähler und Täter als dieselbe Person herausstellen, den Hauptreiz.

In dem „Armen Spielmann“ hat Grillparzer symbolisch sein eigenes, inneres wie äußeres Leben meisterhaft dargestellt. Seine düstere Weltanschauung ist hier von

den heiteren Sonnenstrahlen ruhiger Lebensironie vergoldet. Barbara, die Greislerstochter, die den Helden der Erzählung, den armen Jakob, liebt, muß den rohen Fleischermeister heiraten und wird an seiner Seite eine tüchtige, brave Hausmutter. Nie aber vergißt sie das große Kind, den armen Spielmann Jakob, dessen Geige sie nach seinem Tode wie ein Heiligtum hütet. Und wirklich, Jakob ist eine in ihrem Edelsinn, ihrer Selbstlosigkeit, ihren Leiden und Entbehrungen, ihrem Idealismus und ihrer kläglichen Hilflosigkeit rührende Gestalt. Diese Novelle gehört zu dem Besten, was in deutscher Prosa geschrieben ist.

Nur als Plan erhalten ist Grillparzers Erzählung „Das Bettelweib von Locarno".

Grillparzers Kunst ist wie sein Leben als Ganzes unbefriedigend. Man hat das Gefühl, es fehlt immer noch etwas, das auch noch hätte gesagt, empfunden werden müssen. So war es ja auch mit seiner Liebe. Gewiß wurde er mit seiner Kathi vereint, aber erst im Grabe: sie starb sieben Jahre nach ihm (1879) und wurde neben ihm beigesetzt. Und so war es immer und überall bei ihm: das letzte blieb ungesagt und ungetan, bis es zu spät war und Staub und Asche der Welt verkündeten, daß ein großer Dichter zu noch Größerem bestimmt war, als sein Leben und seine Werke verraten.

Und dennoch: als 1891 sein hundertster Geburtstag auf 55 deutschen Bühnen gefeiert wurde, da ging ein Ahnen durch das gesamte deutsche Volk, daß dieser alte Österreicher und Preußenfeind ganz ihm in seiner Gesamtheit gehörte, und daß das junge Österreich, geführt von Anzengruber, Marie Ebner-Eschenbach, Rosegger, Schnitzler, Hofmannsthal und Schönherr allen Grund hat, auf ihn als den ersten neueren Begründer österreichischer Kunst stolz zu sein.

Im Sturm der letzten Jahrzehnte trat sein Werk oft zurück, denn auf Schönheit war es gebaut, und die war lange, zumal von der Bühne, aus dem Reiche der deutschen Dichtung zugunsten rücksichtsloser Wahrheit verbannt. Sobald Hebbel und Ibsen ihr Werk einmal ganz getan haben werden, wird Grillparzers Kunst noch höher steigen, als sie jetzt schon steht.

Viele lieben ihn nicht, wie es so heiß seine Katty tat, die ihn so gern beglückt hätte, sehen aber gern in der klaren Welt seines Geistes das dumpfe Leben sich spiegeln, hören es klagend aufrauschen zur Oberfläche aus Tiefen, in die seine unglückliche Natur ihn immer wieder hinabzog. Er wurde, da Kleist zu früh starb, der dramatische Erbe unserer Klassiker. Ein Tropfen menschlichen Glückes mehr in diese Lebensschale — und wir hätten in ihm eines der größten deutschen Genies, einen Führer der Weltliteratur besessen. So aber ist das Gesamtbild seiner Bedeutung nicht ohne Entsagung, das Hauptwort seines Daseins, zu zeichnen. War dieses doch auch jeder höheren Menschenwürde gegenüber das Kennwort des alten Österreich.

8. Grillparzers österreichische Zeitgenossen.

Am 22. Mai 1871 starb, kurz vor Grillparzer, Eligius Franz Joseph Freiherr von Münch-Bellinghausen (geboren in Krakau am 22. April 1806), der sich als Dichter

Friedrich Halm nannte. Als Leiter der Hofbibliothek wurde er Grillparzer vorgezogen. Schließlich wurde er sogar Generalintendant der kaiserlichen Hoftheater.

Halms erstes Schauspiel „Griseldis" (1834), das an König Artus' Hof zu Kardull spielt, und in dem außer Artus Parzival, Lancelot, Gawin und „Tristan der Weise" auftreten, in fünffüßigen Jamben geschrieben, hatte einen unverdienten Erfolg. Sein Schauspiel „Der Sohn der Wildnis" (1842), das in Gallien spielt, hundert Jahre nach der Gründung Massaliens durch Phokäer, machte den Dichter noch berühmter. Lebendig geblieben ist jedoch daraus nur das von Ingomar wiederholte Lied Parthenias im zweiten Akt:

Mein Herz, ich will dich fragen:
Was ist denn Liebe? Sag'! —
„Zwei Seelen und ein Gedanke,
Zwei Herzen und ein Schlag."

Und sprich: woher kommt Liebe? —
„Sie kommt und sie ist da!"
Und sprich: wie schwindet Liebe? —
„Die war's nicht, der's geschah!"

Bedeutender ist Halms fünfaktiges Trauerspiel in Jamben „Der Fechter von Ravenna" (1854): Thumelicus, der gefangene Sohn des Arminius, zum Fechter erzogen, soll in der Arena auftreten und wird, damit diese Schande verhütet werde, von seiner ebenfalls gefangenen Mutter Thusnelda im Schlaf getötet.

Von Halms übrigen Stücken sind nennenswert das dramatische Gedicht „Wildfeuer" (1864), der Einakter „Der Tod des Camoens", das Trauerspiel „Der Adept" sowie die Lustspiele „König und Bauer" (nach Lope de Vega) und „Verbot und Befehl".

Da Halm auch lyrisch nicht über den Durchschnitt der poetisch Begabten hinausragt, könnte die Literaturgeschichte sich kühl mit seiner flüchtigen Erwähnung begnügen, wenn nicht seine Erzählungen höheres Talent verrieten. Sie sind ja ein wenig schaurig, aber packend und zeugen von starker Gestaltungskraft, sowohl „Das Auge Gottes" und „Die Marzipanliese", wie das berüchtigte „Haus an der Veronabrücke": dieser Ruggiero hat seinesgleichen nicht in der gesamten Weltliteratur.

Grillparzer näher steht **Ferdinand Raimund** (1790—1836), der eigentliche Begründer des Wiener Volksdramas. Sein bürgerlicher Name war Raimann. Er endete durch Selbstmord aus Furcht, von einem tollen Hunde gebissen zu sein. Er war Schauspieler und Dichter zugleich wie neben ihm Nestroy, vor ihm Shakespeare und Molière und nach ihm Anzengruber.

Von Raimunds zahlreichen Stücken sind nur wenige im strengeren Sinne literaturfähig. Am bekanntesten sind „Alpenkönig und Menschenfeind" (1828) und „Der Bauer als Millionär" (1826). In dem zuerst genannten „romantisch-komischen Märchen in drei Aufzügen" wird der erste Aufzug mit dem vielgesungenen Chorlied geschlossen:

So leb' denn wohl, du stilles Haus,
Wir ziehn betrübt aus dir hinaus.
Und fänden wir das höchste Glück,
Wir dächten doch an dich zurück.

Raimund hat seine „Zauberpossen", „Original-Zaubermärchen", „Zauberspiele", „Original-Zauberspiele", „Original-tragisch-komischen Zauberspiele" meist in

Prosa mit Gesangseinlagen verfaßt. Im alten Österreich war er der gegebene Dichter für das Volk, das sich bisher an Possen im Kasperle-Stil vergnügte und nun bei aller Harmlosigkeit anmutige Bühnenstücke erhielt. So wurde Raimund der Liebling seiner Wiener, die ihm ein Denkmal errichtet und ein Theater nach ihm genannt haben, wie sie einst seine Verse in dem „Mädchen von der Feenwelt" mitjauchzten:

Scheint die Sonne noch so schön,
Einmal muß sie untergehn:
Brüderlein fein, Brüderlein fein.
Mußt nicht böse sein.

Neben Raimund war im alten Österreich ein beliebter Theaterdichter **Eduard von Bauernfeld** (1802—1890), nach dem Leipziger Lustspieldichter Roderich Benedix (1811—1873), dem Schöpfer des „Bemoosten Haupts" (1841), mit dem das Studentenstück in der Art des „Alt-Heidelberg" einsetzte, genannt der österreichische Benedix. Er war Beamter bei der Wiener Hofkammer und später bei der Lotteriedirektion. Von seinen Lustspielen, die nähere literarische Würdigung beanspruchen, haben sich auf der Bühne erhalten „Die Bekenntnisse" (1834), „Bürgerlich und romantisch" (1835) und „Großjährig" (1846). Zu Grillparzers Zeit galten Bauernfeld sowohl wie Raimund — der höher steht — als hochbedeutende Dichter.

Als dritter ist in diesem Zusammenhange zu nennen **Johann Nepomuk Nestroy** (1802—1862), ein Possendichter von noch gröberer Art, Sohn eines Advokaten, später Schauspieler und einige Jahre Direktor des Wiener Karl-Theaters. Heute ist fast nur noch von seinen Volksstücken „Der böse Geist Lumpazivagabundus oder das liederliche Kleeblatt" lebendig geblieben, eine „Zauberposse mit Gesang": anders taten es im alten Österreich die lieben Wiener nicht. Und wer selbst mit diesem Lumpazi keinen rechten Begriff zu verbinden weiß, dem wird das schöne Lied aus der fünften Szene des ersten Aufzugs wieder zu dem Geist solcher Poesie verhelfen. „Schaut's mir aufs Maul", sagt da Knieriem, „und singt's alle mit mir zugleich:

Eduard und Kunigunde,
Kunigunde und Eduard,
Eduard und Kunigunde,
Kunigunde und Eduard,
Eduard und Kunigunde,
Kunigunde und Eduard.

Fassel. Das ist wirklich einzig.
Leim. Ordentlich rührend.
Knieriem. Ein Gemischt's! — Also jetzt singen wir die zweite Strophe, die is noch schöner.

Eduard und Kunigunde,
Kunigunde und Eduard,
Eduard und Ku—

Leim. Hört's auf! Das ist ja alleweil 's Nämliche.
Knieriem. Ihr wißt nicht, was schön ist."

Oder man greife zu einem anderen seiner beliebtesten Stücke mit dem poetischen Titel: „Einen Jux will er sich machen“, und lese dort das Lied mit dem Kehrreim:

Man glaubt nicht, wie häufig das g'schieht,
Und es schickt sich doch offenbar nicht.

Das alles steht nicht viel über dem Range eines Vorstadt-Variétés und hat nur in einer Stadt wie Wien nachhaltige Zugkraft beweisen können. Dennoch sind Raimund, Bauernfeld und Nestroy die bedeutendsten unter den Wiener Possendichtern jener Zeit. Andere wie **Adolf Bäuerle** (1786—1859) verdienen nur in Spezialwerken über das Volksdrama Erwähnung.

Auch in der Lyrik des alten Österreich bürgerte sich ein traumseliger Volkston ein. Der Prager **Karl Herlossohn** (1804—1849) dichtete das gefühlvolle Lied „Wenn die Schwalben heimwärts ziehen“. **Johann Nepomuk Vogl** (1802—1866) lieferte den deutschen Lesebüchern das hübsche kleine Gedicht „Das Erkennen“: „Ein Wanderbursch, mit dem Stab in der Hand“ kehrt aus der Fremde heim und wird nur von der Mutter erkannt. Der Wiener **Johann Gabriel Seidl** (1804—1875) verfaßte die österreichische Volkshymne nach Haydns älterer Melodie. 1854 wurde sein neuer Text ausdrücklich anerkannt. Wir kennen ihn ferner als Dichter der „Uhr“ und des „Toten Soldaten“: „Auf ferner fremder Aue“. 1844 erschienen seine „Gedichte in niederösterreichischer Mundart“.

Bedeutender ist der Freiherr **Joseph von Zedlitz** (1790—1862), bekannt besonders durch das Gedicht „Die nächtliche Heerschau“. 1827 erschien seine Sammlung „Totenkränze“ in Kanzonen. Zedlitz' Lyrik besitzt edleren Charakter als die der vorhin Genannten. Dasselbe läßt sich auch von dem Freiherrn **Ernst von Feuchtersleben** (1806—1849) sagen, der zum Freundeskreise Grillparzers gehörte. Die „Diätetik der Seele“ (1838), ein empfindsam freundliches Beraten in Prosa für das Haus, hat diesen tüchtigen Wiener Irrenarzt ebenso bekannt gemacht wie sein von Mendelssohn-Bartholdy komponiertes Abschiedslied: „Es ist bestimmt in Gottes Rat“. Kein geringerer als Hebbel hat seine Werke neu herausgegeben.

Aus der Menge der vielen im alten Österreich heben sich nur zwei Dichter überragend heraus: Lenau und Stifter. Bevor wir uns ihnen zuwenden, müssen wir jedoch daran denken, daß einige politische Dichter dazu beigetragen haben, das alte Österreich zu einem neuen umzuschaffen. **Anastasius Grün** (1806—1876), der mit seinem wirklichen Namen Graf Anton von Auersperg heißt, steht an ihrer Spitze.

Die politische Dichtung Österreichs in den dreißiger und vierziger Jahren bildet mit der gesamtdeutschen eine Einheit und kann an dieser Stelle nur gestreift werden. Eröffnet wurde im alten Österreich dieser Kampf um die Freiheit, dem dann das Jahr 1848 beschieden war, durch Grüns „Spaziergänge eines Wiener Poeten“, die in Goethes Todesjahr erschienen. Von da an wurde Freiheit auch in Österreich „die große Losung, deren Klang durchjauchzt die Welt“. Auersperg gehörte 1848 dem Vorparlament und dann der Frankfurter Nationalversammlung an. Seit 1861 war er Mitglied des österreichischen Herrenhauses.

Von Grüns Schlägen in den „Spaziergängen" haben sich Metternich und mit ihm sein ganzer reaktionärer Stab nie wieder erholt. Hierin liegt des Dichters eigentliche Bedeutung, denn der poetische Wert seiner Werke ist gering. Der versepische Romanzenkranz „Der letzte Ritter", in dem der Kaiser Maximilian gefeiert wird, hat ebensowenig wie seine epischen Dichtungen „Schutt", „Nibelungen im Frack" und „Pfaff vom Kahlenberg" Anspruch auf Unsterblichkeit. In alledem zeigt sich kaum mehr als Formtalent. Grüns Lieblingsvers war der achtfüßige Trochäus. Herzhafter klingt seine Lyrik, groß aber auch sie nur da, wo das national-politische Empfinden wach wird, wie in dem „Frühlingsgruß" vom April 1848 in Frankfurt:

Schmettre, du Lerche von Österreich,
Hell von der Donau zum Rhein!
Juble! Du kommest aus Morgenrot,
Ziehest in Morgenrot ein.

Schwinge dich, Adler von Österreich,
Ledig von Fessel und Band;
Bringe die Grüße vom Donaubord
Allem germanischen Land!

Jauchze, du Herze von Österreich,
Jauchze mit jubelndem Schrei:
Heil dir, mein deutsches Vaterland,
Einig und mächtig und frei.

Brüder, wir Boten aus Österreich
Grüßen euch traulich mit Sang;
Schlagt ihr mit freudigem Handschlag ein,
Hat es den rechten Klang.

Auch heitere Lieder sind Grün gelungen; so „Zechers Wunsch":

Wenn das Atlant'sche Meer
Lauter Champagner wär',
Möchte ein Haifisch sein,
Schlürfte nur Wellen ein.

Wenn das Atlant'sche Meer
Lauter Champagner wär',
Wär' ich viel lieber noch
Ein Schiff mit großem Loch.

Ging ich denn auch zugrund',
Schlürft in der letzten Stund
Ich deinen Schaum noch ein,
Glüh'nder Champagner-Wein.

Grün hat sich ferner als Übersetzer von slawischen Volksliedern aus Krain und der englischen Robin-Hood-Balladen verdient gemacht. Nach einer französischen Vorlage schrieb er die kleine Erzählung „Der Eremit auf der Sierra Morena". Als Zeitdokumente wertvoll sind seine Aufsätze und Reden.

Zu bildern wisse er, allein zu bilden nicht, urteilte Grillparzer über ihn; mit Recht. Seine Poesie besteht aus schön dahinrauschenden Worten. Das trifft mehr oder minder auch für die anderen politischen Dichter Österreichs zu, unter denen **Karl Beck** (1817—1879) hervorragt. Nach seinem Kehrreim zu dem Liede „Und ich sah dich reich an Schmerzen": „An der Donau, an der schönen blauen Donau", komponierte Johann Strauß seinen weltberühmten Walzer. Demnächst wären zu nennen **Alfred Meißner** (1822—1885), Verfasser des Liederkranzes „Ziska" (1836), und **Moritz Hartmann** (1821—1872), von Geburt Jude, Heines Freund, 1848 in der Frankfurter Nationalversammlung bekannt als „der schönste Mann des Parlaments". Auch mit Freiligrath war Hartmann befreundet. Am besten gelang ihm sein böh-

mischer Heimatroman „Der Kampf um den Wald". Lyrisch war von allen diesen politischen Dichtern im alten Österreich Beck der bedeutendste.

Bedeutender war die reine Stimmungslyrik Heinrich Landesmanns, der sich als Schriftsteller **Hieronymus Lorm** (1821—1892) nannte. Geboren zu Nikolsburg in Mähren, lebte er später als Journalist und Schriftsteller in Wien, Dresden und Brünn, wo er gestorben ist. Seine Gedichte beherrscht ein Pessimismus, den die trüben Schicksale des Verfassers rechtfertigen: er verlor allmählich das Gehör und das Augenlicht und wurde dann auch noch gelähmt. Außer seiner Lyrik hat er eine große Anzahl von Romanen und Novellen veröffentlicht. Lesenswert sind auch sein Epos „Abdul" (1852) und sein Drama „Die Alten und die Jungen" (1875).

In der Lyrik fand der Weltschmerz indessen klassischen Ausdruck bei einem anderen Österreicher, Nikolaus Lenau, dem ersten deutschen Dichter stimmungsvoller Melancholie, künstlerisch geformten Lebensverzichts.

9. Nikolaus Lenaus Leben.

Nikolaus Franz Niembsch Edler von Strehlenau, der sich als Dichter unter Verwertung der beiden letzten Silben seines Namens Lenau nannte, wurde am 15. August 1802 von deutschen Eltern in dem Dorfe Csatád bei Temesvar im Banat geboren. Leichtsinnig der Vater, leidenschaftlich die Mutter, dazu das südlich heiße Klima und die schwermütige ungarische Landschaft — das waren die Stimmen, die in seine frühe Jugend, in seine Dichtung hineinklangen. Er lernte zunächst nichts als auf der Heide Vögel fangen. Dann traten die Musik, Violine und Gitarre, an ihn heran, schließlich auch das Gymnasium. Früh starb der Vater. 1818 sandte die Mutter, die sich wieder verheiratete, Nikolaus zu den Eltern ihres ersten Mannes nach Stockerau bei Wien. 1821 lief er ihnen davon, zur glücklichen Mutter zurück. Er studierte dann in Preßburg ungarisches Recht, in Wien (1822) Philosophie. 1823 folgte er seinem Freunde Fritz Kleyle nach Ungarisch-Altenburg, wo er die Ackerbauschule besuchte; 1824 bis 1826 studierte er wieder in Wien, dieses Mal österreichisches Recht. Darauf ging er zur Medizin über. Am 26. September 1830 fiel ihm nach dem Tode seiner Mutter und Großmutter einiges Vermögen zu, gerade nach der Rückkehr von einer Erholungsreise ins Salzkammergut. Jetzt war er frei und unabhängig, schwerlich zu seinem Glück. Der Zwang einer bürgerlichen Existenz hätte ihn vielleicht vor seinem späteren Schicksal bewahrt.

Äußere Einflüsse wurden in seiner Entwicklung fühlbar. Ein Oheim nahm dem Kinde den Glauben an Gott. Sein Schwager und späterer Biograph Anton Schurz regte ihn zum Dichten an. Die Verbindung mit Bertha, einem einfachen Mädchen aus dem Volke, das ihm eine Tochter gebar, aber trotzdem untreu wurde, verdüsterte sein ohnehin zur Melancholie neigendes Gemüt. Der Weltschmerz erhielt in ihm seinen lyrischen Klassiker.

Er war zum Malen, dieser weltschmerzliche Dichter: bleich, mit dunklem Haar, auf dem Kopf eine Violettsammetmütze mit goldener Quaste; vielbewunderte feine

Gesichtszüge; Hand und Fuß ungewöhnlich klein; nachlässig in der Haltung, meist gebeugt sitzend oder bequem liegend; die Kleidung gewählt und zierlich; fast niemals ohne Handschuhe; kurz, das, was man eine interessante Erscheinung nennt.

Liebe, Tod, Wahnsinn, Nacht und Verzweiflung wurden für ihn die gegebenen Themen seiner Poesie. Hinzu kamen die Landschaften seiner ungarischen Heimat, die Natur in des Wortes weiterer Bedeutung und Gott.

Sein Terzinengedicht „Der Gefangene" sandte er nach Stuttgart an Gustav Schwab, den Herausgeber des Cottaischen „Morgenblattes", das damals das angesehenste Familienjournal war. Am 9. August 1831 holte er sich in Stuttgart selbst die Antwort, die durchaus befriedigend ausfiel. Ein freundlicher Verkehr mit Uhland, Mayer und Kerner schloß sich an dieses Erlebnis. Besonders trat er der Familie Schwab näher, in der ihn am 22. August 1831 eine Nichte des Hauses durch ihr Klavierspiel bezauberte: Charlotte Gmelin. Er las ihr seine „Waldkapelle", sie trug ihm Beethovens „Adelaïde" vor. Der Herzensbund wurde von Frau Schwab begünstigt. Jedoch stellte sich bei Lenau häufiger Kopfschmerz ein als Vorläufer schlimmerer Dinge. Lotte Gmelin wurde die Muse seiner „Schilflieder".

Zunächst ging er von Stuttgart nach Heidelberg, um sich in der Medizin zu vervollkommnen, in der Absicht, dann in Amerika einige Jahre lang Vorlesungen über Pathologie und Physiologie zu halten. Schon nach wenigen Tagen glaubte er auf Lotte verzichten zu müssen. Ein düsteres Hofzimmer vermehrte seine trüben Stimmungen. Er studierte Spinoza und fürchtete das Aufgehen der eigenen Individualität in der Substanz. Lotte aber heiratete später den Oberamtsarzt Hartmann.

Als Lenaus Gedichte 1832 bei Cotta erschienen, befand er selbst sich schon auf der Reise nach Amerika. Seitdem der Bonner Arzt Duden 1829 seine Reisebeschreibung veröffentlicht hatte, wuchs der Strom der deutschen Auswanderer von Jahr zu Jahr an. In dem Jahrzehnt von 1831—40 sollen 150 000 Deutsche über den Atlantischen Ozean gefahren sein, um sich meist in den von Duden empfohlenen Missouristaaten anzusiedeln. Ein Ostindienfahrer brachte den Dichter („Meeresstille", „Seemorgen") hinüber. Er landete in Baltimore, reiste zuerst nach Pittsburg, wo er seine Geige hören ließ, und kaufte dann 400 Morgen Kongreßland in Crawford County am Ohio in der Nähe des heutigen Bucirus. Den ersten Herbst und Winter verlebte er in Economy, wo er den Urwald durchstreifte und in Liedern wie „Der Postillon", „Waldestrost" und „Die Rose der Erinnerung" den Gedanken an die Heimat und an irdische Vergänglichkeit nachhing. Durch den kalten Urwald fuhr er im Winter 1832/33 nach seiner Farm, auf dem Wege dahin in dem von ihm besungenen „Blockhaus" übernachtend. Im Februar aber war er schon wieder in Pittsburg und Economy, in einer Krankheit gepflegt von Katharina Becker, der er das Gedicht „Primula veris" widmete. Im März ritt er zum Niagarafall („Gegenwart und Zukunft"). Chippeway-Indianer, die auf Goats-Island mit allerlei Schmucksachen Handel trieben, erinnerten an jene alten Indianer, deren Heldenzeit vorüber war. Hier entstanden

sein „Indianerzug“ und „Die drei Indianer“. Er fuhr dann von Buffalo nach Albany und den Hudson hinab nach New-York, von wo er im Juni 1833 auf einem Segler nach Bremen zurückfuhr. Europamüde war er nach Amerika gegangen, „amerikamüde“, wie ihn Ferdinand Kürnberger in seinem gleichnamigen Roman 1855 in dem Dichter Moorfeld geschildert hat, kehrte er heim. Mit Grauen dachte er an jene öden Gebiete, an die Yankees, ihre Dollarjagd und Poesielosigkeit zurück. Landschaftlich hatten nur der Ohio, der Hudson und der Niagara einigen Eindruck auf ihn gemacht.

Damals war gerade nach Goethes Tode der zweite Teil von dessen „Faust“ erschienen. Alsbald (1836) versuchte auch Lenau sich an einem „Faust“, einem Wahrheitssucher, der zwischen den philosophischen und religiösen Dogmen vergeblich den Weg zum inneren Glück sucht. Faust flieht auf das Meer hinaus, entsagt dem Glauben, der Hoffnung, der Liebe und ersticht sich schließlich, „mit Gott festinniglich verbunden“, von Mephistopheles jedoch sogleich in Besitz genommen. Einen Vergleich mit Goethes Werk kann dieses in gereimten fünffüßigen Jamben geschriebene Epos, das ein stets unbefriedigtes Suchen nach einer festen Weltanschauung darstellt, nicht aushalten.

Lenau ging inzwischen über Schwaben und Gmünden nach Wien, wo er, abgesehen von neuen Reisen nach Schwaben und dem Salzkammergut, einstweilen blieb. Gelangweilt von der im Hochsommer und Frühherbst verödeten Großstadt, besuchte er nun (von 1834 ab) oft das Haus des Hofkonzipisten im Finanzministerium Max Löwenthal, dessen Frau Sophie, eine Cousine von Lenaus Jugendfreund Kleyle, ihn fortan in ihre Liebe verstrickte. Keine Reise vermochte ihn mehr ganz von ihr zu lösen.

Tief erschütterten ihn der Tod seines Freundes Kleyle sowie die Einkerkerung seiner Schwester Magdalena für ein Verbrechen, das wir nicht kennen. Mit Sophie aber schloß er sich in halb mystischer Liebe immer enger zusammen.

Im März 1836 begann Lenau an einem „Huß“ und „Hutten“ zu arbeiten. Da kam der spätere Bischof von Seeland, Hans Lassen Martensen, nach Wien, traf mit Lenau im „Silbernen Kaffeehaus“ zusammen und lenkte dessen Blicke auf „Savonarola“, der nun der Held eines neuen, 1837 beendeten und Martensen gewidmeten Epos wurde. Stofflich lag diesem Rudelbachs gelehrtes Werk (1835) zugrunde. Erfunden ist die Bekehrungsszene im Künstlerhain, während die Gestalt Tubals aus der Verbindung einer Figur Boccaccios mit der des ewigen Juden entstanden ist. Nazarenismus und der damals von Heine verkündigte Hellenismus werden einander schroff gegenübergestellt: in prächtigen Bildern erscheint vor uns der Kampf und Sieg des Christentums als der Religion des erlösenden Schmerzes. Lenau hat ernsthaft niemals eine christliche Renaissance erstrebt, geschweige denn erzielt. Aber die poetische Auffassung und Gestaltungskraft in diesem Epos sind so bedeutend, daß sein Schluß hier zitiert sei:

Der alte Tubal folgt den Leuten
Zum Strande, traurig, ohne Wort,
Als sie die Asche niederstreuten,
Er zieht am Fluß hinunter fort.

Er folgt dem Strom, dem sonnenhellen,
Gedankenvoll und weint und lauscht
Dem langen Leichenzug der Wellen,
Der mit dem Staub von hinnen rauscht.

So zieht er fort am Arnoflusse
Vom Morgen bis zum Abendlicht,
Bis seinem alten, lahmen Fuße
Zur Wanderung die Kraft gebricht.

Da steht einsam am Wiesenraine
Ein Kreuz; er wirft die Krücke hin
Und sinkt und läßt im Abendscheine
Den Strom an sich vorüberziehn.

Und starrend in die roten Fluten
Gedenkt er wieder kummervoll
Der Kinder, sieht, wie sie verbluten;
Doch schweigt in seiner Brust der Groll.

Sein Herz empfing von ihm die Milde,
Zu dem er sich hinübersehnt;
Er blickt hinauf zum Christusbilde
Und stirbt, das Haupt ans Kreuz gelehnt.

1837 machte der Romanist Ferdinand Wolf Lenau auf das von Fauriel soeben herausgegebene provenzalische Epos über den Kreuzzug gegen die Albigenser aufmerksam. Alsbald begann der Dichter an einem neuen epischen Gedicht „Die Albigenser" zu arbeiten, das er 1841 abschloß. Wiederum sind metaphysische und religiöse Probleme das Hauptthema, neben dem die Menschen selbst zurücktreten: der Vertreter der Autorität Innozenz, der Leugner der Autorität Alfas, die Autoritätsgläubigen Pierre und Dominicus, der freie Forscher Theodor, das Weltkind Roger, der Asket Fulco. In ungefähr derselben Zeit (1838/42) dichtete Lenau seine „Ziska-Romanzen".

Inzwischen hatte er (1839) die Sopranistin Karoline Unger kennen gelernt, zu der ihn jetzt eine plötzliche Leidenschaft zog. Jedoch wurde die neue Verbindung, die mit beiderseitigem Einverständnis zur Ehe führen sollte, schon 1840 wieder gelöst. Noch in demselben Jahre heiratete Karoline den Franzosen Sabatier.

Im März 1844 reiste Lenau, wie schon so oft vorher, nach Stuttgart, um die siebente Auflage seiner Gedichte, in die damals die prächtigen „Waldlieder" aufgenommen wurden, zu veranstalten. Dann ging er in immer stärkerer Gemütskrankheit nach Baden-Baden. In Frankfurt hielt er um die Hand eines Mädchens an, das er kaum erst kennen gelernt hatte, der 32jährigen Marie Behrends. Seine Zurechnungsfähigkeit war bereits erschüttert. Darauf reiste er wieder zu Sophie, die ihn mit aller Schonung behandelte. Eine neue Reise nach Stuttgart tat den ersten Schlag: eine rechtsseitige Gesichtslähmung trat ein, nach deren Beseitigung eine ganze Reihe nervöser Leiden sich zeigte, vor allem Sprachstörung, Traurigkeit, Zittern der Glieder und stundenlanges Weinen. Nun folgten Tobsuchtsanfälle und Selbstmordversuche, so daß er in eine Heilanstalt, zuerst nach Winnenthal, 1847 nach Ober-Döbling bei Wien überführt werden mußte. Am 22. August 1850 ist er hier gestorben. Sophie, die nicht aufhörte ihn zu lieben, hat, gepeinigt von den Vorwürfen der Mitwelt, ein schweres Leben noch ein Menschenalter weiter gelebt. Am 9. Mai 1889, in demselben Jahre wie Marie Behrends, ist sie ihrem leidenden Dichter in den Tod gefolgt.

Von Lenaus größeren Werken hat ihn keines unsterblich gemacht. Zu erwähnen sind außer den genannten noch das Nachtstück „Die Marionetten", die epischen Gedichte „Anna" und „Mischka", der sinnige Romanzenkranz „Klara Hebert", das dramatische Gedicht „Don Juan" und das dramatische Bruchstück „Helena". Das bedeutendste dieser Stücke ist der „Don Juan", der erst aus dem Nachlaß bekannt wurde. Es ist für Lenaus zerrissene Weltanschauung bezeichnend, wenn Don Juan, der seinen

Feind Don Pedro als Meister der Fechtkunst leicht zu töten vermag, sich von ihm erstechen läßt, indem er den Degen mit den Worten beiseite wirft:

Mein Todfeind ist in meine Faust gegeben;
Doch dies auch langweilt, wie das ganze Leben.

Lenau war kein Vorbild für das Leben, so wenig wie es Grillparzer zu sein vermochte. Beiden fehlt die schöne Geschlossenheit der schwäbischen und norddeutschen Dichtercharaktere. Beide haben sich am Leben und an ihrer Kunst verblutet. Aber aus ihrem Grabe erwuchs eine wundersame Blume der Poesie: — bei Grillparzer das Drama, bei Lenau die Lyrik — einer Poesie von so seltener Art und so berauschendem Duft, daß wir sie nicht wieder finden, auch wenn wir die ganze norddeutsche Tiefebene um und um schütteln wollten. Das alte Österreich hatte so seine eigene Sprache, die in Lenaus Lyrik Weltmelodie geworden ist.

10. Lenaus Lyrik.

Lieblich war die Maiennacht,
Silberwölklein flogen,
Ob der holden Frühlingspracht
Freudig hingezogen.

Schlummernd lagen Wies' und Hain,
Jeder Pfad verlassen;
Niemand als der Mondenschein
Wachte auf der Straßen.

Heimlich nur das Bächlein schlich,
Denn der Blüten Träume
Dufteten gar wonniglich
Durch die stillen Räume.

Weich wie Flöten= und Lautenklang tönen Lenaus Verse. Ein leichter Flor liegt über seinen Gedanken, aber sie schmeicheln sich ins Ohr mit sanftem Laut. So mußte dieser Lyriker der Dichter alles dessen werden, was zart, was traurig, was seelisch ist.

Was für eine Naturbetrachtung: Silberwölklein im Mondschein, schlafender Blumen Duft, Stille auf Hain und Wiese und Bach. So sieht Lenau den Frühling in der Nacht. Doch er kennt ihn auch in der Frühe des Tages, den „Frühlingsblick“, wenn

Durch den Wald, den dunklen, geht
Holde Frühlingsmorgenstunde,
Durch den Wald vom Himmel weht
Eine leise Liebeskunde.

Für einen düstern Geist, der so mimosenhaft empfindet, mußte der Frühling einen flüchtigen Glücksrausch des Lebens bedeuten. Der Frühling entlockt ihm fast die einzigen frohen Lieder; er erscheint ihm als ein „schöner Junge, den alles lieben muß“, als eine Liebesfeier, bei der die Lerche an ihren bunten Liedern emporklettert. Diese Stimmung ist indessen zu heiter, um für Lenau von Dauer zu sein. Er sieht, wie „lächelnd stirbt der holde Lenz dahin, sein Herzblut still verströmend, seine Rosen“,

und oft tut ihm der Gesang der Vögel, der Duft der Blumen weh: er fühlt sich traurig vom Frühling ausgeschlossen.

Viel vertrauter ist dem Dichter der Herbst. Wenn die Blätter fallen, dann schaut er sein eigenes Leben und möchte sterben mit den letzten Sterbeseufzern der Natur, zumal im Walde, wenn durch dessen Baumkronen der Wind fährt und Blatt auf Blatt, des Laubes letzte Neige, niedertaumelt:

Waldesrauschen, wunderbar
Hast du mir das Herz getroffen!
Treulich bringt ein jedes Jahr
Welkes Laub und welkes Hoffen.

In dieser seiner Lieblingsstrophe, dem Vierzeiler mit je vier Trochäen, dem gegebenen Vers der schwermütigen Klage, malt er die auch von Uhland besungene „Wurmlinger Kapelle" an einem Abend im Herbst, der seinen Trübsinn in Todesruhe wiegt:

Hier ist all mein Erdenleid
Wie ein trüber Duft zerflossen;
Süße Todesmüdigkeit
Hält die Seele hier umschlossen.

Nichts Schreckhaftes, Düsteres sieht Lenau in der Natur: sie ist das poetisch empfundene Korrelat zu seiner zerrissenen Seele und verwandelt Trauer in Traum, Schmerz in Wehmut.

Man hört sie fallen, die Blätter, in seinen Versen, der Gefühlslaut stärkeren Lebens übertönt sie nicht.

Er war kein Sänger des Sommers in seiner glühenden Rosenpracht, kein Sänger der Sonne, seine Liebe gehört dem Herbst, dem Abend, an dem auch die Liebe am lautesten zu ihm spricht:

Rings ein Verstummen, ein Entfärben,
Wie sanft den Wald die Lüfte streicheln,
Sein welkes Laub ihm abzuschmeicheln;
Ich liebe dieses milde Sterben.

Von hinnen geht die stille Reise,
Die Zeit der Liebe ist verklungen,
Die Vögel haben ausgesungen,
Und dürre Blätter sinken leise.

Er vermag sich nach der Liebe nur sogleich den Tod zu denken, wie nach dem Abend die Nacht:

Abend ist's, die Wipfel wallen
Zitternd schon im Purpurscheine,
Hier im lenzergriffnen Haine
Hör' ich noch die Liebe schallen.

Einmal nur, bevor mir's nachtet,
An den Quell der Liebe sinken,
Einmal nur die Wonne trinken,
Der die Seele zugeschmachtet,

Wie vor Nacht zur Flut sich neigen
Dort des Waldes durst'ge Sänger:
Gern dann schlief' ich, tiefer, länger
Als die Vöglein in den Zweigen.

Wie mit den Jahres- und Tageszeiten ist es mit den Landschaften. Der Wald ist des Dichters Eigenheim, daneben noch die weltverlorene, einsame Heide. Sein Schönstes ist der Waldfriedhof, „wo unten still das Rätsel modert und auf in Grabesrosen lodert“. Der Wald kurz vor und nach dem Gewitter, wenn die schweren, großen Tropfen niedersinken, entspricht dem Bilde seiner Seele. Im Rauschen der Bäume, im Flüstern der Quelle gibt sich der Dichter seinem Weltschmerz hin:

Und wenn die Nähe verklungen,
Dann kommen an die Reih
Die leisen Erinnerungen
Und weinen fern vorbei!

Nicht der glänzende, sonnige See mit fröhlichem Ruderschlag lockt seine Poesie, sondern der unbewegliche Teich, an dessen zauberdunkler Fläche seine „Schilflieder“ entstehen:

Auf dem Teich, dem regungslosen,
Weilt des Mondes holder Glanz,
Flechtend seine bleichen Rosen
In des Schilfes grünen Kranz.

Hirsche wandeln dort am Hügel,
Blicken in die Nacht empor;
Manchmal regt sich das Geflügel
Träumerisch im tiefen Rohr.

Weinend muß mein Blick sich senken;
Durch die tiefste Seele geht
Mir ein süßes Deingedenken
Wie ein stilles Nachtgebet.

Wie zu der Natur, so ist Lenaus Verhältnis auch zu den Menschen. Bitterkeit, Sehnsucht und Hoffnungslosigkeit wechseln miteinander ab. Sterbendes Glück zu zeichnen, ist ihm Bedürfnis. Herzlos ist die Geliebte:

Und du stießest leicht und munter
Wie ein Steinchen in den Bach
In das Grab mein Glück hinunter,
Sahst ihm ruhig, lächelnd nach.

Als er nach langem Fernsein in die Heimat zurückkehrt, da sind die Blumen, die Nachtigallen und sein Mädchen fort und mit ihnen noch eines: seine Jugend. Er läßt „Marie und Wilhelm“ nur erneut zusammentreffen, damit sie für ewig voneinander scheiden. Den Knaben, dem sein Vöglein entfloh, warnt er vor herberen Verlusten. Sein Gefühl zu einem Menschenkinde trägt er am liebsten sogleich in die menschenleere Öde: „Herz, das ist der rechte Ort für dein schmerzliches Verzichten“. Als Dichter kennt er aber auch seine Macht, seine goldene Gabe, die ihn vor anderen auszeichnet, ihn zum Glückspender macht:

Dichterherzen können segnen,
Wen sie lieben; fremd und rauh
Meinem Herzen zu begegnen
Hüte dich, du schöne Frau.

Ganz eins fühlt er sich nur mit der Einsamkeit, die seine Klagen, seine Gebete, seine Zweifel an Gott aufnimmt und mit ihm teilt, bis schließlich auch er „von seiner Einsamkeit erschreckt, entsetzt empor vom starren Felsen springt und bang dem Winde nach die Arme streckt".

Selbst da, wo er balladenartig fremdes Schicksal besingt wie die jubelnde „Werbung" im Kreise von Magyaren, schließt er mit dem Ausblick auf ein frühes Grab.

Darum ist es so einheitlich und klangrein, das lyrische Leben dieses Dichters, weil die ihm zugrunde liegende Schwermut nicht gewollt, nicht für die Kunst zurechtgemacht war:

Du geleitest mich durchs Leben,
Sinnende Melancholie!
Mag mein Stern sich strahlend heben,
Mag er sinken — weichest nie!

Es war gleichgültig, was der Dichter erlebte — wie er es erlebte, wurde ihm von seiner Naturanlage vorgeschrieben. Er wußte nicht, was seiner harrte, mochte es aber ahnen:

Wenn mir's einst im Herzen modert,
Wenn der Dichtkunst kühne Flammen
Und der Liebe Brand verlodert,
Tod, dann brich den Leib zusammen.

Brich ihn schnell, nicht langsam wühle;
Deinen Sänger laß entschweben,
Düngen nicht das Feld dem Leben
Mit der Asche der Gefühle.

Der Tod hatte nichts Schreckendes für ihn, er hat ihn ja so oft besungen als den großen, schönen Schlaf, der das All umfängt von dem Vöglein im Gezweig bis zu den Sternen am Himmel; und die Nacht, die den Schlaf bringt, nennt er unergründlich süß:

Nimm mit deinem Zauberdunkel
Diese Welt von hinnen mir,
Daß du über meinem Leben
Einsam schwebest für und für.

Nicht immer werden wir Lenau lesen, lesen können, und nicht jeder wird ihn seinen Dichter nennen. Er ist der Begleiter gewisser Jugendjahre schlechthin. Darüber hinaus aber entscheiden die Veranlagung, die Lebenserfahrung, die Persönlichkeit und nicht zuletzt das Talent. Denn dem poetisch ganz Unbegabten wird der Klang dieser Verse in aller Ewigkeit verborgen bleiben. In ihrer träumerisch weichen Art

haben sie ihresgleichen nicht in der Welt — man könnte nur an Lamartines „Méditations“ denken, die einige Jahre früher am See von Bourget in Savoyen entstanden.

Langsam hat sich Lenau in die geistige Nacht hineingeträumt. Wie eine Blume wurde seine Phantasie von Kunst und Leben entblättert. Doch jedes dieser Blumenblätter war ein lyrisches Geschenk.

11. Adalbert Stifters Leben.

Nicht nur in seinen Werken und in Literaturgeschichten: in seinem geliebten Böhmer Walde muß man eigentlich den Dichter aufsuchen, von dem der dort am 26. August 1877 enthüllte, fünfzehn Meter hohe Stifter-Obelisk nur Stifters Worte wiederzusagen weiß, hoch über dem märchenhaften Plöckensteinsee auf der steilen Seewand: „Auf diesem Anger, an diesem Wasser ist der Herzschlag des Waldes“. Es gibt kaum einen Dichter, der in solchem Grade wie Stifter in Leben und Kunst das Geschöpf der Heimat gewesen wäre.

Adalbert Stifter wurde geboren am 23. Oktober 1805 als Sohn eines kleinen Flachshändlers und Bauern (der schon 1817 starb) in Oberplan, einem stillen, weltverlorenen Marktflecken an der oberen Moldau im südlichen Teil des Böhmer Waldes. Die der heiligen Margareta — wir denken an Stifters „Mappe meines Urgroßvaters“ — geweihte Kirche, geschmückt mit dem Rosenwappen der Witiker — wir denken an Stifters „Witiko“ — wird urkundlich bereits im Jahre 1374 erwähnt. Auf prächtigen Wiesen und Hügeln erbaut, wird der Ort umlagert von hochaufragenden Gebirgswäldern, die aus größerer Entfernung herüber dämmern. Die nächste größere Höhe ist der Kreuzberg (864 m, „Witiko“), weiterhin folgen der Philippgeorgsberg, Tussetwald, Sesselwald, Seewald, Hüttenwald, Roßberg und der Wald des heiligen Thomas mit der Ruine Wittinghausen („Hochwald“). Diese südböhmischen Gebiete sind außer einigen russischen in Europa die einzigen, die sich streckenweise noch vollkommen den Charakter des Urwaldes bewahrt haben. Tagelang kann man dort wandern, ohne mit den Bequemlichkeiten und Übeln der Zivilisation in Berührung zu kommen und ohne andere lebende Wesen anzutreffen als die Tiere des Waldes, Holzfäller, Köhler und vereinsamte Kätner.

Stifters schlichtes Geburtshaus mit dem davor befindlichen Sitzstein, den der Dichter in der Erzählung „Granit“ („Bunte Steine“) liebevoll abschildert und mit der tragikomischen Handlung verbindet, ist nahezu unverändert geblieben. „Ich saß“, erzählt der Dichter, „gerne im ersten Frühling dort, wenn die milder werdenden Sonnenstrahlen die erste Wärme an der Wand des Hauses erzeugten. Ich sah auf die geackerten, aber noch nicht bebauten Felder hinaus, ich sah dort manchmal ein Glas wie einen weißen feurigen Funken schimmern und glänzen, oder ich sah auf den fernen blaulichen Wald, der mit seinen Zacken am Himmel dahingeht, an dem die Gewitter und Wolkenbrüche hinabziehen.“

Den Eltern, besonders der stillen, sanften Mutter, und der Großmutter hat Stifter stets dankbare Verehrung gezollt. Sie alle drei feiert er namentlich in der

Studie „Das Heidedorf“. Sein größter Erzieher aber war von der frühesten Jugend an die Natur.

Unterrichtet zunächst in der bescheidenen Schule des Ortes, kam er 1818 auf die Benediktinerschule zu Kremsmünster, obwohl der Oberplaner Ortskaplan erklärt hatte, der Knabe habe kein Talent und jeder Groschen, den man für sein Studium verwende, sei weggeworfen. Er wurde nun bald der erste in den Klassen und erhielt wiederholt Prämien. Auch Kremsmünster war landschaftlich schön gelegen, und von hier lernte Stifter die nur wenige Meilen nach Süden zu entfernten Alpen kennen, die in den „Feldblumen“ und dem „Nachsommer“ eine so große Rolle spielen sollten. „In den letzten zwei Jahren“, erzählt er, „war meine Wohnung in Kremsmünster so, daß, wenn ich morgens die Augen öffnete, die ganze Alpenkette in mein Bett hereinschimmerte. Wie viele heimliche Gedichte machte ich damals, wenn ich abends allein auf irgendeiner Höhe unter Obstbäumen saß und der unendlich zarte Rosenschimmer über die Berge floß.“ Trotzdem zog es ihn immer wieder zurück in seinen geliebten Böhmer Wald, den er in den Ferien nach allen Richtungen durchstreifte.

Schon als Schüler versuchte er sich im Dichten, wie der erste Entwurf des „Heidedorfs“ aus jener Zeit beweist. Neben der Poesie fesselten ihn besonders Mathematik, Naturwissenschaft und Malerei.

Im Jahre 1826 fuhr Stifter nach beendeter Schulzeit in Begleitung zweier Gefährten nach Wien, um dort zu studieren. Seine erste Studentenperiode hat er selbst launig geschildert in dem „Leben und Haushalt dreier Wiener Studenten“: wie die drei in ihrer kümmerlichen Wohnung die häuslichen Geschäfte selbst übernahmen und sie einteilten in die staubigen und flüssigen, in deren Erledigung sie abwechselten. Die beiden Freunde waren die späteren Ärzte Mügerauer und Schiffler, in jener Darstellung Heinrich Quirin und Urban Schmidt genannt.

Stifters Absicht, die Rechtswissenschaft zu studieren und dann Beamter zu werden, zerschellte an seiner Neigung für die naturwissenschaftlichen Fächer, über die er mehr Vorlesungen als über Jura hörte, und an seiner Leidenschaft für die Kunst. Damals begeisterten ihn Shakespeare und Jean Paul. Seinen kärglichen Lebensunterhalt verdiente er durch Privatunterricht.

Zu seinen nächsten Freunden gehörte außer den vorhin Genannten und dem Freiherrn Adolf von Brenner und Sigismund von Handel ein Landsmann aus dem Böhmer Walde, Matthias Greipl, Sohn eines begüterten Leinwandhändlers in der nahe bei Oberplan gelegenen kleinen Stadt Friedberg, die der Dichter in der „Mappe meines Urgroßvaters“ Pirling nennt. Von den vier Schwestern dieses Freundes gewann die eine, Fanny, Stifters Liebe. Fanny Greipl, drei Jahre jünger als Stifter, wurde als ein reiches, schönes und begabtes Mädchen sehr verehrt und begehrt. Trotzdem hätte sie gern dem Dichter, den sie bei seinen Ferienbesuchen lieben lernte, die Hand gereicht, wenn sie nur irgendeine greifbare Hoffnung darauf hätte gründen können. Aber für des Lebens praktische Wirklichkeiten hatte Stifter keinen Blick und keine zielsichere Tatkraft. So löste sich dieser Herzensbund, noch ehe er recht geschlossen war, infolge des Einschreitens von Fannys Eltern. Im „Heidedorf“, „Hochwald“,

„Waldgänger", in der „Mappe", dem „Nachsommer" und sonst hat Stifter dieser unglückseligen Liebesgeschichte Denkmäler gesetzt. Fanny ist die stille Liebe seines Lebens geblieben, obwohl sie 1836 den Kameralbeamten Fleischanderl in Ried (später Wels) heiratete. Drei Jahre später ist sie nach unglücklicher Entbindung mit dem neugeborenen einzigen Kinde gestorben. Den Dichterruhm ihres Jugendgeliebten hat sie nicht erlebt. Stifter hatte inzwischen auf einem Balle die um sechs Jahre jüngere Amalie Mohaupt kennen gelernt, ein schönes, aber blutarmes Mädchen, mit dem er sich 1837 vermählte.

Noch immer lebte er, nun mit seiner jungen Frau, von dem Ertrage der Privatstunden und von Zeichnungen, ohne irgendein Examen abgelegt zu haben. Er hatte sich einmal zur Prüfung gemeldet, bestand die schriftliche auch glänzend, erschien aber zur mündlichen nicht. Der Vorfall charakterisiert ihn. Vielleicht war er gerade mit einem seltenen Stein oder einem schönen Gemälde beschäftigt. Die einen nennen ein solches Gebaren Leichtsinn, die anderen Genie.

Erst spät trat er poetisch an die Öffentlichkeit. Er war 35 Jahre alt, als sein literarischer Erstling, der „Kondor", gedruckt wurde. Und auch das geschah, ohne daß er es erstrebt hätte. Es war an einem Frühlingsmorgen des Jahres 1840, als er im Schwarzenberggarten die Novelle begann und die Rolle Papier dann in die Rocktasche steckte, über deren Rand sie jedoch hinausragte. Als er darauf die Baronin Mink besuchte, zog ihm deren Tochter die Rolle aus der Tasche, las darin, ohne daß er es bemerkte, und rief schließlich: „Mama, der Stifter ist ein heimlicher Dichter; hier fliegt ein Mädchen in die Luft." Stifter mußte das Bruchstück nun vorlesen, später vollenden und an die „Wiener Zeitschrift" senden, deren Herausgeber Witthauer den „Kondor" nicht nur druckte, sondern auch honorierte. Dadurch aufmerksam gemacht, lud ihn Graf Joh. Mailáth, der Herausgeber der „Iris", ebenfalls zur Mitarbeit ein. Der Verleger der „Iris", Gustav Heckenast, wurde daraufhin der Verleger sämtlicher Werke Stifters und außerdem dessen persönlicher Freund. In der „Iris" erschienen als erstes Stück die „Feldblumen". In demselben Jahre 1840 vollendete Stifter noch das „Heidedorf". 1841 folgten der „Hochwald", die „Narrenburg" und die „Mappe meines Urgroßvaters", 1842 „Bergmilch", „Abdias" und „Brigitta". Damit war die literarische Stellung Stifters in der Welt befestigt. Eine Erzählung löste jetzt die andere ab. Zusammengefaßt erschienen einzelne Stücke 1844—50 unter dem Titel „Studien", andere 1852 unter dem Titel „Bunte Steine". 1857 folgte der Roman „Der Nachsommer", 1864—67 der Roman „Witiko". 1869 gab aus Stifters Nachlaß sein Freund Joh. Aprent die „Erzählungen" und die „Briefe" heraus. Eine des Dichters würdige Biographie von Alois Raimund Hein konnte jedoch erst 1904 erscheinen, da lange Zeit sich hierfür kein Verleger fand.

Kehren wir zu Stifters Lebensgang zurück. Der Dichter bewegte sich trotz seiner unbedeutenden äußeren Stellung in einem durch Geburt, Besitz oder Geist ausgezeichneten Kreise. Er verkehrte bei der Witwe des Fürsten Schwarzenberg, mit der er täglich das Wichtigste aus der Allgemeinen Zeitung durchsprach. Vorleserin in diesem Hause war die Dichterin Betty Paoli. Bei der Baronin Pereira traf er mit

Grillparzer und Zedlitz zusammen. Der Hofjuwelier Türk, dem er im „Nachsommer" eine Rolle zuerteilt hat, wurde sein Freund. Auch in des Fürsten und Staatskanzlers Metternich Hause ging er als Lehrer und Gast aus und ein. Dabei besaß er keineswegs elegante Umgangsformen. „Nichts, was nicht festgenagelt war", sagt eine Frau von Collin von ihm, „blieb vor ihm sicher; er stieß überall an, rannte alles nieder." Er sei aber, fügt sie hinzu, „einfach und sittig wie ein junges Mädchen" gewesen.

1845 reiste Stifter mit seiner Gattin in die Heimat. Die Familie Greipl in Friedberg sandte ihnen freudig ihren Wagen zum Empfange entgegen. Damals schlummerte Fanny schon sechs Jahre in der Erde. Von Friedberg ging es nach Oberplan, wo die betagte Mutter besucht und der Böhmer Wald abgestreift wurde. Dort entstand der erste Gedanke des „Witiko", wurde die „Mappe" umgestaltet.

Vom nächsten Jahre ab neigte der Dichter zu Erkältungskrankheiten. Seinen Aufenthalt nahm er bald in Wien, bald in Linz. Das Jahr 1848 mußte diesen weltfremden Naturdichter erschüttern und aufs äußerste abstoßen. Er siedelte dauernd nach Linz über, wo er zugleich seine Dienste für das Schulwesen, dem er eine Reihe von Aufsätzen widmete, dem Statthalter von Ober-Österreich zur Verfügung stellte. 1850 wurde er zum Inspektor der Volksschulen ernannt und so dringender — wenngleich nicht aller — Nahrungssorgen enthoben. Nun aber bekam er zu spüren, was es bedeutet, Beamtenpflichten zu erfüllen, wenn man durch irgendein Talent zu Höherem berufen ist. Der Kampf zwischen Kunst und Leben begann aufs neue. Eine Einladung zur kaiserlichen Tafel in Ischl 1854 und die Ernennung zum Schulrat 1855 waren daher nicht geeignet, Stifters Glück vollständig zu machen. Viel mehr beglückten ihn ein Erholungsaufenthalt in den Lakerhäusern im böhmisch-bayrischen Walde 1855 und eine Urlaubsreise an das Meer im Jahre 1857 über Kremsmünster, Laibach, Triest, Udine, dann zurück über Klagenfurt. Die Amtsfesseln zu zerbrechen, wurde bald sein heißester Wunsch: „Manchmal ist mir", schrieb er schon 1854 an seinen Verleger Heckenast, „ich könnte Meisterhaftes machen, was für alle Zeiten dauern und neben dem Größten bestehen kann; es ist ein tiefer, heiliger Dank in mir, dazu zu gehen — — aber da ist äußerlich nicht die Ruhe, die kleinen Dinge schreien drein, ihnen muß von Amts wegen und auf Befehl der Menschen, die sie für wichtig halten, abgewartet werden, und das Große ist dahin. Glücklich die Menschen, die diesen Schmerz nicht kennen! und doch auch unglücklich, sie kennen das Höchste des Lebens nicht. Ich gebe den Schmerz nicht her, weil ich sonst auch das Göttliche hergeben müßte. Hätte ich mein ruhiges Leben (im Winter in Wien, im Sommer in den Bergen unter Bäumen und Wolken), dürfte ich nichts anderes tun als mit Großem, Reinem, Schönem mich beschäftigen, vormittags schreiben, nachmittags zeichnen, lesen, Wissenschaften nachgehen und abends mit manchem edlen Freunde oder in der Natur in meinem Garten sein — — aber ich darf nicht daran denken, sonst ergrimmt der Gott im Menschen, wie Jean Paul sagt . . . . . . Einmal werden es auch andere wissen, wer weiß, ob dieser Brief nicht gedruckt wird; aber dann werde ich im Grabe liegen, die Leute werden nicht begreifen, warum es so gewesen ist, und werden ihren Mitlebenden doch wieder gerade so tun."

„Ach Gott, nur Ruhe, und vor allem Heiterkeit“, hatte er schon am 16. November 1847 geschrieben. Ähnlich heißt es 1856: „Hätte ich nur Zeit und hätte das Amt nicht ...... Ich weiß es, daß diese Arbeiten mein Mindestes sind, und daß Tieferes in der Seele schlummert, das nur nicht erweckt werden kann, weil es mit holden Stimmen und göttlichen Klängen gerufen werden muß, jetzt aber nur mißtönige Fuhrmannslaute ihm in die Ohren kreischen. Sie werden mich nicht höhnen, wenn ich Ihnen sage: oft möchte ich bitterlich weinen.“

Bei alledem stieg der Ruhm des Dichters von Jahr zu Jahr. Die Schwester Eichendorffs bot ihm sogar aus Verehrung ihr in Baden bei Wien gelegenes Landhaus zum Geschenk an, was er indes mit Rücksicht auf ihre Angehörigen ablehnte.

Die unaufhörliche Doppelarbeit sowie der Mangel an Bewegung schädigten seine Gesundheit sehr, obwohl seine Wohnung, die unmittelbar an der Donau, unweit der Dampferanlegestelle in Linz lag, Luft und Licht freien Raum ließ und auch landschaftliche Reize bot. „Beim Schriftstellern saß ich, bei der Prüfung saß ich, bei der Amtsarbeit saß ich“, klagte er. So ging es ihm, wie einst Lessing in Wolfenbüttel, der auch an ewigem Sitzen gestorben ist. „Wir Menschen“, schrieb er 1859, „plagen uns ab, um die Mittel zum Leben zu erwerben, nur das Leben lassen wir dann bleiben.“ Der einzige Luxus, den Stifter sich gönnte, bestand in dem Ankauf altertümlicher Dinge von Kunstwert. Diese Liebhaberei hat besonders im „Nachsommer“ und demnächst in der „Mappe“ dichterischen Ausdruck gefunden

Im Jahre 1859 starb seine treue Mutter. Zwei Muhmen, an denen er sehr hing, starben ebenfalls dahin. Seine Ziehtochter Juliane, die Tochter seines verstorbenen Schwagers Mohaupt, nahm sich 1859 in der Donau das Leben, nachdem sie auf einen Zettel geschrieben hatte: „Ich gehe zu meiner Mutter in den großen Dienst.“

Das alles konnte auf so zarte Nerven, wie Stifter sie hatte, nicht ohne nachteilige Wirkung bleiben. Einst ein Plauderer von vollendeter Sprachbeherrschung, dem zur Behaglichkeit ein gebratener Hahn, guter Wein und eine auserlesene Zigarre willkommen waren, wurde er mit fortschreitendem Alter ebenso leicht ermüdet wie ermüdend. Nur sein Böhmer Wald und er verstanden einander bis zum letzten Atemzuge. Auch seinen Verleger Heckenast führte er 1856 zu jenem Hochwaldsee, an dem heute sein Gedenkstein steht.

Stifter war ein großer Blumenfreund. Einige Zimmer seiner Wohnung waren nur für Pflanzen bestimmt, die er wunderbar zu pflegen verstand. Berühmt war seine Kakteensammlung. Es gibt wenige Menschen, die so vollkommen in der Natur und Kunst ihr Ich vergaßen wie er. Von seinen Landschaftsbildern sind viele von hohem künsterischem Wert. Glaubte er doch ursprünglich, daß er von der Natur nur zum Maler bestimmt sei. Seine Lieblingsdichter wurden in späteren Jahren Homer, Goethe — von dem stets einige Bände auf seinem Tische lagen — und Grillparzer.

Im Dezember 1863 erkrankte er ernstlich. Seitdem ist er nie mehr ganz genesen. Auch wiederholter Erholungsurlaub konnte nicht helfen; ebensowenig ein längerer Kuraufenthalt in Karlsbad. Von hier aus ging der Dichter 1865 wieder

in seinen geliebten böhmisch-bayrischen Wald. Auf seinen Wunsch, mit vollem Gehalt und dem Hofratstitel, in den Ruhestand versetzt, konnte er für einen kurzen Lebensabend das stille Glück genießen, nach dem er sich so lange verzweifelt gesehnt hatte. 1866 fuhr er nochmals nach Karlsbad und dann in den heimatlichen Wald. Von diesem träumte er ununterbrochen in Linz wie in Karlsbad: „Wie freue ich mich schon auf den Einfluß jener ruhevollen, weithin gehenden, stillen, dämmernden Waldbänder und auf die sonnigen Halden und Felder und Wiesen und Wäldchen und Täler und Schluchten und Gräben und Waldhäuser und weißen Kirchtürme, was alles auf einem weiten Halbkreise vor den Fenstern meiner dortigen Wohnung ausgesät ist."

Schwer traf ihn der Sieg Preußens über Österreich bei Königgrätz. „Ich war wie vernichtet", schreibt er, „fast eine Verzweiflung kam in mein Gemüt."

Um so heftiger zog es ihn zurück in die Einsamkeit seiner Wälder, zu seines Freundes Franz Rosenberger, eines Passauer Kaufmanns, Lakerhäusern, wo Witiko seine Bertha findet, am Fuße des Dreisesselberges im bayrischen Teile des Böhmer Waldes. Das war die Wohnung, von der vorhin gesprochen wurde. Er blieb 1866 bis in den Spätherbst dort. Am 11. November schrieb er von hier Amalie zum Hochzeitstage: „Ich danke Dir für Deine wandellose Treue und für Deine unbegrenzte Liebe in diesen 29 Jahren. Ich danke Dir für alles Gute und Herzliche, das Du mir zugewendet hast. Die Verbindung mit Dir ist das Glück meines Lebens geworden.... Du hast mir alles Liebe in größerem Maße zuteil werden lassen, als ich es verdiente. Gib mir dieses Geschenk auch für die Zeit, die uns noch miteinander zu leben vergönnt ist. Ich werde Dich ehren und lieben, solange ich lebe, und wenn wir das Schönste, was wir hienieden haben, auch in ein Jenseits mitnehmen können, so werde ich Dich auch in diesem Jenseits ehren und lieben. Ich werde an dem Tage Gott bitten, daß er Dich wohl und glücklich erhalte, und daß er uns noch eine Zeit zusammen gönne und keines zu lange einsam auf dieser Welt lasse." Amalie starb 15 Jahre nach ihrem Gatten, am 3. Februar 1883, und wurde neben ihm bestattet.

Als er zurückkehren wollte, hielt ihn ein Schneesturm davon ab, wie er in Jahrhunderten nicht erfolgt war. In der Erzählung „Aus dem bayrischen Walde" hat der Dichter diese weißen Wunder geschildert. Da Amalie erkrankt war, zehrte die Ungeduld an ihm, und die unaufhörlich fallenden Flocken, die eine weiße Finsternis verbreiteten, erschütterten seine Nerven. So mußte er denn im nächsten Jahre (1867) wieder in Karlsbad Heilung suchen — vergeblich.

Einer der letzten, die den Dichter kennen gelernt haben, war Peter Rosegger, der ihn in seiner Linzer Wohnung aufsuchte. „Ich folgte ihm", erzählt Rosegger von diesem Gespräch, „am rauschenden Wildbache hin zum Waldsee. Jeder Tropfen spricht ein Geheimnisvolles von den Wundern der Quelle und des tiefen Sees; jede Blume am Ufer ist lebendig, und ihre Farbentöne klingen zu unserem Herzen."

Im Oktober 1867 reiste Stifter zum letztenmal nach Oberplan, um das Grab der Mutter mit einem Gedenkstein zu schmücken. Nach der Rückkehr erkrankte er von neuem. Das Leiden stellte sich als eine krebsartige Wucherung der Leber heraus. Trotzdem arbeitete er noch an der „Mappe", bis er sie eines Tages beiseite legen

mußte mit den Worten: „An diese Stelle wird man schreiben: hier ist der Dichter gestorben.“

Von den Ereignissen der äußeren Welt hatte er sich längst abgewendet: „Ich lese keine Zeitung mehr, und so finde ich Gott wieder in seiner Schöpfung.“

In der Nacht vom 27. auf den 28. Januar 1868 wurden die Schmerzen so rasend, daß der Kranke sich in halber Bewußtlosigkeit mit dem Rasiermesser einen tiefen Schnitt am Halse beibrachte. Als Amalie eintrat, fand sie ihn in seinem Blute liegen und stürzte mit einem Aufschrei zu Boden.

In dichtem Schneefall trug man ihn auf dem Linzer Friedhof zu Grabe. Ein einfacher Obelisk ziert die Ruhestätte. Doch Denksteine werden diesem Toten nicht gerecht, der ungezählte Denkmäler auch noch außerhalb seiner Werke besitzt: die Millionen von Bäumen, die im Böhmer Walde zum Himmel emporragen, und die Abermillionen von Vögeln, die in ihren Wipfeln singen.

12. Stifters Bedeutung.

Adalbert Stifter gehört nicht zu den Dichtern, denen man ihre literarische Bedeutung von weitem ansieht. Am wenigsten verraten das die Titel seiner Dichtungen. Die Bezeichnungen „Studien“ oder „Bunte Steine“ versprechen nicht mehr, als die Erzählungen dieser Sammlungen halten können. Stifter war kein Bildner im Sinne Shakespeares und Goethes. Handlung, Menschenleben, ungewöhnliche Charaktere sind nicht das, was ihn unsterblich macht; hier zeigen sich vielmehr bedeutende Schwächen, die stellenweise bis zu erstaunlicher Unfähigkeit gehen. Stifter war nur ein großer Bildner der Natur, am höchsten dann, wenn gerade das, was andere Dichter groß macht, nicht unlöslich mit seinen Naturbildern verknüpft wird: ein bedeutendes Menschenschicksal. Wer Leidenschaften, ungeheures Erleben und Spannungen sucht, wird stets von Stifter enttäuscht werden: er wird ihn „uninteressant“ nennen und sich bei Hebbel, Ibsen und Zola entschädigen. Wo Stifter ist, da ist Ruhe und Abklärung, feine Anschauung und zurückgezogenes Kunstempfinden. Seine Schriften sind geradezu ein Prüfstein für die Feinheit der Nerven und die Reife des künstlerischen Urteils, wenn man von seiner Gestaltung des rein menschlich Bedeutenden absieht. So wurde Hebbel sein Verächter, Nietzsche sein Bewunderer.

Hebbel versprach demjenigen die polnische Krone, der Stifters „Nachsommer“ von Anfang bis zu Ende lesen könne; Nietzsche erklärt ihn für den besten deutschen Roman. Hebbel wandte sich mit scharfen Worten gegen Stiftersche Kleinmalerei („Die alten Naturdichter und die neuen“, 1849 in Kühnes Zeitschrift „Europa“):

> Wißt ihr, warum euch die Käfer, die Butterblumen so glücken?
> Weil ihr die Menschen nicht kennt, weil ihr die Sterne nicht seht!
> Schautet ihr tief in die Herzen, wie könntet ihr schwärmen für Käfer?
> Säht ihr das Sonnensystem, sagt doch, was wär' euch ein Strauß?
> Aber das mußte so sein; damit ihr das Kleine vortrefflich
> Liefertet, hat die Natur klug euch das Große entrückt.

Hören wir Stifters Antwort in der Vorrede zu den „Bunten Steinen“: „Es ist einmal gegen mich bemerkt worden, daß ich nur das Kleine bilde, und daß meine Menschen stets gewöhnliche Menschen seien. Wenn das wahr ist, bin ich heute in der Lage, den Lesern ein noch Kleineres anzubieten..... Weil wir aber schon einmal von dem Großen und Kleinen reden, so will ich meine Ansichten darlegen, die wahrscheinlich von denen vieler anderer Menschen abweichen. Das Wehen der Luft, das Rieseln des Wassers, das Wachsen der Getreide, das Wogen des Meeres, das Grünen der Erde, das Glänzen des Himmels, das Schimmern der Gestirne halte ich für groß: das prächtig einherziehende Gewitter, den Blitz, welcher Häuser spaltet, den Sturm, der die Brandung treibt, den feuerspeienden Berg, das Erdbeben, welches Länder verschüttet, halte ich nicht für größer als obige Erscheinungen, ja, ich halte sie für kleiner, weil sie nur Wirkungen viel höherer Gesetze sind. . . . So wie es in der äußeren Natur ist, so ist es auch in der inneren, in der des menschlichen Geschlechtes. Ein ganzes Leben voll Gerechtigkeit, Einfachheit, Bezwingung seiner selbst, Verstandesgemäßheit, Wirksamkeit in seinem Kreise, Bewunderung des Schönen, verbunden mit einem heiteren, gelassenen Sterben, halte ich für groß: mächtige Bewegungen des Gemütes, furchtbar einherrollenden Zorn, die Begier nach Rache, den entzündeten Geist, der nach Tätigkeit strebt, umreißt, ändert, zerstört und in der Erregung oft das eigene Leben hinwirft, halte ich nicht für größer, sondern für kleiner, da diese Dinge so gut nur Hervorbringungen einzelner und einseitiger Kräfte sind wie Stürme, feuerspeiende Berge, Erdbeben . . . . Wenn wir die Menschheit in der Geschichte wie einen ruhigen Silberstrom einem großen, ewigen Ziele entgegengehen sehen, so empfinden wir das Erhabene, das vorzugsweise Epische. Aber wie gewaltig und in großen Zügen auch das Tragische und Epische wirken, wie ausgezeichnete Hebel sie auch in der Kunst sind, so sind es hauptsächlich doch immer die gewöhnlichen, alltäglichen, in Unzahl wiederkehrenden Handlungen der Menschen, in denen dieses Gesetz am sichersten als Schwerpunkt liegt, gleichsam die Millionen Wurzelfasern des Baumes des Lebens. So wie in der Natur die allgemeinen Gesetze still und unaufhörlich wirken und das Auffällige nur eine einzelne Äußerung dieser Gesetze ist, so wirkt das Sittengesetz still und seelenbelebend durch den unendlichen Verkehr der Menschen mit Menschen, und die Wunder des Augenblickes bei vorgefallenen Taten sind nur kleine Merkmale dieser allgemeinen Kraft.“

Eine solche Umwertung der Werte ist einzig, ist in der gesamten Weltliteratur nahezu sonst gar nicht vorhanden. Am nächsten kommt dem künstlerischen Programm Stifters die Dschungelpoesie des Engländers Rudyard Kipling. Stifter lehnte die „Stofffresser“ als Leser ab. Mit ähnlicher Bestimmtheit verzichtete etwa Schopenhauer auf Leser, die sich nicht mit Kant beschäftigen mögen. Solchen freundlichen Winken sollte man auch folgen. Die im gewöhnlich stofflichen Sinne „interessantesten“ Erzählungen Stifters sind „Brigitta“, „Abdias“ und die „Narrenburg“. Sie sind keineswegs das Beste, was er geschaffen hat. Aber wem diese Stücke, die sich denen anderer Erzähler am meisten nähern, nichts sagen, der wird gut tun, seine Lektüre Stifters abzubrechen und sich nicht mit der „Mappe meines Urgroßvaters“ oder dem „Nachsommer“ seine

Tage zu verderben. Es liegt durchaus im Sinne Stifters, zu warnen, ja abzuschrecken.

Stifters reine Innerlichkeit hat auf spätere Dichter großen Einfluß ausgeübt, besonders auf diejenigen, die vorzugsweise Künder der Natur waren wie Storm, Rosegger und Seidel. Gewichtige Erklärungen des Beifalls und der Begeisterung strömten ihm und nach seinem Tode seinem Namen zu. Eichendorff ließ ihm sagen, daß er ihn unter allen lebenden Dichtern „am innigsten liebe und verehre“. Justinus Kerner sandte „dem lieben, unvergleichlichen Adalbert Stifter innigen Gruß“. Dasselbe taten in ähnlicher Form Bodenstedt, Robert Schumann, Lorm und Grillparzer, der ihm „Freundschaft und Gruß bis ans Ende“ brieflich übermittelte. Die Sängerin Jenny Lind vergoß Tränen bei der Vorlesung der „Mappe“. Begeistert feierte ihn Martin Greif:

> Er sah die Welt mit höhern Blicken,
> Als uns die Kraft dazu verliehn,
> Und malte sie, uns zu erquicken,
> Wie sie entschleiert ihm erschien.

Rosegger hat erklärt: „Ich nahm die Werke dieses Poeten in mein Blut auf und sah die Natur in Stifterschem Geiste“; und ein anderes Mal: „Wenn ich ein hohes Pfingstfest haben will, so ziehe ich den Sonntagsrock an, gehe hinaus zum stillen Waldrand und lese Adalbert Stifter.“ Adolf Pichler versicherte, „daß Stifters Werke zu seinen schönsten Jugenderinnerungen gehören“. Poetisch grüßte ihn der Berner J. V. Widmann:

> Ein neu Jahrhundert auch mag dankbar lauschen,
> Wie wir einst deines Hochwalds edlem Rauschen.

Begeisterte Verse widmeten ihm noch viele andere Dichter, unter ihnen mit besonderer Wärme Schönaich-Carolath und Ferdinand von Saar.

Stifters Werke bleiben jeder Mode, jeder Strömung, jedem sogenannten Zeitgeist weit entrückt. Die Menschen, die er schildert, sind meist wohlhabend und fast immer in irgendeiner Beziehung Sieger des Lebens. Ihre Liebe, ihr Haß brausen nicht wie Orkane daher, sondern wehen wie der leise Wind in waldumfriedeten Gebirgstälern, zu denen von den schützenden Höhen stille Bäche herabrieseln. Oft erstarrt die Zeichnung des Gefühlslebens im Formelhaften. Wie eine groteske Mauer umzieht dann ein gewisses Zeremoniell in Frage und Antwort und allzu umständliche Kleinmalerei das keusche Empfinden, das aus der Seele des Dichters in seine Gestalten hinüberströmt. Sobald dann aber diese Menschen zurücktreten, erstrahlt die große Natur in ihrer ganzen Pracht am Sonnentage wie in der Sternennacht.

Weil es so ist, darum hat der eigentliche Inhalt von Stifters Erzählungen bei weitem nicht den Wert wie bei anderen Dichtern. Das Motiv, das Goethe so hoch schätzte, ist für Stifter nichts Eigenartiges und Entscheidendes. War die Novelle früher das, was ihr Name sagt: die Darstellung einer anekdotenhaften Neuigkeit, und wurde sie bei den Späteren, vor allem bei Storm, in Stimmungskunst umgewandelt, so ist

sie bei Stifter, der in der Mitte steht, nichts als wundersame Naturmalerei, groß durch ihre Einfachheit und Loslösung von stofflich spannenden, menschlich hochtönenden Motiven, durch ihre kristallklare Sprache, die frei vom Fremdwort ist, und durch den sittlichen Geist, der sie durchweht, ohne irgendeiner sogenannten Tendenz zu folgen.

So wird Stifters Bedeutung niemals dadurch zutage treten, daß sich die ganze Welt zu ihm bekennt. Ihm kann keine höhere Anerkennung, keine größere Freude zuteil werden, als daß sich die Freunde der Tagesliteratur, besonders der Gesellschaftsromane und -dramen, gelangweilt von ihm wenden. Darin liegt eine äußere Bürgschaft für seine weltliche Bedeutung wie für seine außerweltliche Unsterblichkeit.

13. Stifters „Studien".

Die Motive und Grundfragen können samt der ganzen Handlung, in der sie ihren Ausdruck finden, bei der Würdigung von Stifters Dichtungen beiseite bleiben. Die Natur in ihrer Gegenständlichkeit und ihren Stimmungen ist es fast allein, die auch den Gestalten Stifters, ihrer Anschauung und ihrem Erleben, dauernden Wert verleiht.

Stifters Erstlingsstudie „Der Kondor" verrät den Anfänger. Die moderne Jungfrau Cornelia, die gegen den Willen ihres Geliebten an einer wissenschaftlichen Ballonfahrt teilnimmt, aber den Himmel nicht erträgt und sich durch ihre Tat zugleich den Himmel auf Erden verscherzt, sagt uns nichts, was wir nach den Stürmen der Frauenemanzipation nicht schon tausendmal besser gehört hätten. Schweben wir daher lieber mit dem Ballon, der „Kondor" heißt, zum Himmel empor: pfeilschnell schießt er nach dem Kommando: „Löst die Taue!" über die Dächer hinauf in den Morgenstrom des Lichtes, bald in Sonnenflammen gebadet, daß sich die Linien der Schnüre wie glühende Stäbe aus dem indigoblauen Himmel schneiden. Die Erhabenheit beginnt, ihre Pergamente auseinander zu rollen. Die Wolken aber, die der Erde ihre Morgenrosen zusandten, erscheinen jetzt hier oben wie schimmernde Eisberge, das Himmelsgewölbe wird zu einem schwarzen Abgrund, die Sterne werden zu ohnmächtigen Goldpunkten, die Sonne wird zu einer scharf geschnittenen Scheibe, die keinen Lichthauch diesen wesenlosen Räumen sendet. Und während der junge Maler von seinem Fenster aus mit dem Fernrohr dem Ballon folgt, tun sich in diesem zwei schneebleiche Lippen auf: „Mir schwindelt." Cornelia, die wie Stifters Fanny schwarze Augen hat, ist für die Erhabenheit des Himmels wie der selbstlosen Liebe nicht geschaffen.

Die Anlehnung an Jean Paul ist in diesem ersten Stück, das im wahrsten Sinne nur eine malerische Studie ist, unverkennbar und findet schon in den Überschriften, die an den „Siebenkäs" erinnern, deutlichen Ausdruck.

In der Studie „Das Heidedorf" eroberte Stifter sich sein eigenes poetisches Reich, die Heimat. Den erhabenen Punkt, auf dem der Heideknabe sitzt, erreicht man vom Hause des Dichters in Oberplan, wenn man nach Osten zum Beringer Brünnlein, dann ansteigend zur Machtbuche und von dort über eine grasbewachsene

Hochfläche zum Roßberg wandert, der heute „Sängerhöhe" heißt. Hier bildete der Knabe sich seine eigene Welt, die er auch später allem andern vorzog, selbst den Lockungen der Liebe. „Ich soll und muß Dir schreiben", teilte Matthias Greipl 1833 dem Dichter mit, „als Dein Freund, daß es meinen Eltern lieber ist, wenn Du mit der Fanny nicht korrespondierst." Einen ähnlichen Brief erhält hier Felix. Zugleich aber fällt endlich der ersehnte Landregen auf die dürstenden Felder und löst die Schwüle, die auf der Natur lag, in Segen.

Weniger reif, allzu romantisch, ja schwärmerisch jugendlich sind die „Feldblumen", die das Thema des „Kondor" wieder aufnehmen und von anderen Seiten zeigen. Es handelt sich im Grunde um die Frage idealer Mädchenerziehung. In der Angela zeichnet Stifter seine spätere Frau, vielleicht auch ein wenig Resi von Lebzeltern, die später den Fürsten Colloredo heiratete, in Albrecht sich selbst. Das Ganze ist ein phantastisches Schwelgen in Liebe, Malerei, Musik und Poesie. Die Schauplätze der Erzählung, die rechtschaffen mit dem vollendeten Glück mehrerer Paare abschließt, waren dem Dichter altvertraut: Wien und Umgebung, besonders Hainbach (Haimbach), Hadersdorf, Weidlingau, Mariabrunn, Linz, der Almsee und das Salzkammergut, das er 1829 und 1836 besucht hat, vor allem Aussee, das weltentrückte Hallstatt, Ischl und Gmunden, „die reizende Uferstadt", wie der Dichter sie nennt, mit dem herrlichen Traunsee, der Angela und Albrecht zueinander führt und später ihr gemeinsames Phantasiehaus an seinem glitzernden Spiegel sehen soll. Im Salzkammergut feierte Stifter einst auch mit Amalie ein Wiedersehen. Auf einer Gedenktafel an einem Nußbaum im Gasthof zu Hinterhainbach aber steht geschrieben: „Hier hat Adalbert Stifter im Mai 1835 die Erzählung Feldblumen entworfen."

Die Studie „Der Hochwald", Stifters bekannteste Erzählung, das hohe Lied des deutschen Waldes, führt uns zu jenem fast 1000 m hoch gelegenen Plöckensteinsee im südlichen Böhmer Walde, wo heute auf der Seewand der Stifter-Obelisk steht. Beeinflußt ist diese Dichtung deutlich von Coopers „Wildtöter" — sollte sie doch auch ursprünglich „Der Wildschütz" heißen. Auch hier ist der Hintergrund historisch. Freilich ist die Burg Wittinghausen im Dreißigjährigen Kriege nicht zerstört worden; Ronald als Sohn Gustav Adolfs gehört der Sage an, und nur der Name Heinrich erinnert an die Witiker und Rosenberge, deren Stammsitze hier lagen. Um so treuer aber ist die heimatliche Landschaft geschildert. Wie oft weilte Stifter auf der Ruine von St. Thoma und am Ufer seines verträumten Hochwaldsees, den er in seiner Erzählung malt: „Ein Gefühl der tiefsten Einsamkeit überkam mich jedesmal unbesieglich, so oft und gern ich zu dem märchenhaften See hinaufstieg. Ein gespanntes Tuch ohne eine einzige Falte liegt er weich zwischen dem harten Geklippe, gesäumt von einem dichten Fichtenbande, dunkel und ernst, daraus manch einzelner Urstamm den ästelosen Schaft emporstreckt wie eine einzelne altertümliche Säule ...... Da in diesem Becken buchstäblich nie ein Wind weht, so ruht das Wasser unbeweglich, und der Wald und die grauen Felsen und der Himmel schauen aus seiner Tiefe heraus wie aus einem ungeheuern schwarzen Glasspiegel. Über ihm steht ein Fleckchen der tiefen, eintönigen Himmelsbläue. Man kann hier tagelang weilen und sinnen, und kein Laut stört die

durch das Gemüt sinkenden Gedanken, als etwa der Fall einer Tannenfrucht oder der kurze Schrei eines Geiers." An diesem See verbirgt der alte Ritter seine beiden lieblichen Töchter vor den Schrecken des Krieges unter der Obhut des alten Jägers Gregor. Als sie aber nach seinem, seines Sohnes und Ronalds Tode in die Burgtrümmer zurückkehren, da erst findet die Natur ihr altes Glück wieder. Gregor streut Waldsamen auf die Stelle, wo das Waldhaus stand, und die unermeßlichen Wälder liegen in lieblicher Ruhe wie ehedem, während das menschliche Glück zerbrach; denn der Mensch vermag nicht die Sonnenstrahlen an seinen Hut zu stecken. Diese Erzählung machte Stifter berühmt. Für viele, die ihn nicht näher kennen, ist er einfach der Dichter des „Hochwaldes". Wie aber trauerte er, als er in den Lakerhäusern zu krank war, um den See zu besuchen: „Er ist gewissermaßen mein See, und ich kann ihn nicht sehen" (23. August 1855).

Mehr Handlung enthält „Die Narrenburg", die ebenfalls auf bestimmte Landschaften deutet. Den Namen Scharnstein trägt eine Burgruine in der Nähe des Almtales, das Stifter besucht und in den „Feldblumen" geschildert hat. Viechtau heißt ein Tal bei Traunkirchen. Aber auch Namen des Böhmer Waldes sind in den Rahmen des Bildes hineingestellt. Die Erzählung spielt im Jahre 1836. Die romantische Darstellung, wie ein junger Naturforscher sich als Erben eines gräflichen Besitztums herausstellt und trotzdem seine Geliebte, die Tochter des reichen Gasthofbesitzers in der grünen Fichtau, heimführt, erhält ihren Wert wiederum von der wunderbaren Naturmalerei, die hier auch Jäger und Arbeiter in größerer Anzahl umfaßt. Aber auch der Natur in den beiden Liebenden wird der Dichter gerecht, wenn er ihr abendliches Zusammentreffen in der Gartenlaube schildert: „Er zog sie gegen den Sitz nieder, und sie folgte widerstrebend, weil fast kein Raum war; denn Anna hatte ihn einst so klein machen lassen, da sie noch nicht wußte, wie selig es zu zweien ist. Jetzt aber wußte sie es, und bebend, mehr schwankend als sitzend, stützte sie sich auf das zukleine Bänkchen — auch der Mann war beklommen; denn in beiden wallte und zitterte das Gefühl, wodurch der Schöpfer seine Menschheit erhält — das seltsam unergründliche Gefühl, im Anfange so zaghaft, daß es sich in jede Falte der Seele verkriechen will, und dann so riesenhaft, daß es Vater und Mutter und alles besiegt und verläßt, um dem Gatten anzuhangen."

Das schönste Stück der Studien, an dem Stifter sein ganzes Leben gearbeitet und geändert hat, sein bedeutendstes Werk neben dem „Nachsommer", ist „Die Mappe meines Urgroßvaters", die auf das Jahr 1845 zurückgeht, als Stifter im achten Jahr seiner Ehe mit seiner Frau die Mutter im alten Hause zu Oberplan aufsuchte. Diese Erzählung ist heimatliche Waldespoesie wie kaum eine zweite. Stifters Großvater hieß Augustinus wie hier der Doktor, der sich seine Margarita gewinnt. Bei der Schilderung des Ortes Pirling schwebte dem Dichter Friedberg vor, wo auf dem benachbarten Steinbüttel jährlich ein festliches Scheibenschießen stattfand, bei dem ein weißer, bunt mit Bändern geschmückter Ziegenbock den ersten Preis bildete. Der Wirt des oberen Gasthauses (jetzt „Gasthaus zum Hochwald") hieß damals Schiffler, der untere Wirt (Haus Nr. 31) Jakob Pernsteiner (in der Mappe Bern=

steiner). Der ehrwürdige Chronikstil erhöht den Reiz dieser farbenprächtigen Apotheose des Böhmer Waldes. Der Doktor, der von Prag weggeht in seine Heimat, um dort, wo heute Oberplan steht, zu wirken, ist der einzige unter den Gebirgsbewohnern, der etwas anderes gesehen hat als den Wald. An Schlichtheit der Sprache kann sein Tagebuch nicht überboten werden: „Als ich in der grauen Hütte angelangt war, auf deren flachem Dache wie auf dem der anderen die vielen Steine liegen, sagte ich gleich: ‚Gott grüß Euch, Vater, seid willkommen, Schwestern! Ich werde jetzt immer bei euch bleiben; ihr müßt mir da das Seitenkämmerlein ausräumen, dessen zwei helle Fenster auf den hohen, fernen Wald hinausschauen, da will ich die Sachen hineintun, die in Kisten von Prag kommen, will die Fläschchen aufstellen, werde darin wohnen und die Leute, die krank werden, heilen.‘ Der Vater stand seitwärts und getraute sich nicht, weil er nur ein Kleinhäusler war, der ein Gespann Kühe und etwas Wiesen und Felder hatte, davon er lebte, den Sohn zu begrüßen, der ein Gelehrter geworden war und da heilen wollte, wo niemals ein Doktor oder ein Arzt gesehen worden war. Der Sohn hatte aber einstweilen das Ränzchen abgeworfen, hatte das Barett und den Knotenstock auf die Bank gelegt und nahm den Vater an der Hand, legte den Arm um den groben Rock seiner Schulter und küßte ihn auf die Wange, aus der die Spitzen des weißen Bartes stachen, und an der das schlichte, weiße Haupthaar niederhing. Der Vater weinte, und der Sohn tat es schier auch.“ — Zu welcher Höhe der Darstellung aber sich dieser einfache Stil zu erheben vermochte, zeigt die Schilderung jenes winterlichen Erlebnisses inmitten der Überfülle von Eis und Schnee. Die hier entfaltete Naturmalerei hat ihresgleichen nicht in der gesamten Literatur: wie das Eis klingt, die Bäume stürzen, die Menschen zagen und die einsamen Wanderer den fernen Lichtern zu durch die Gefahren schreiten und gleiten, das ist eine großartige Symphonie von Farben und Klängen. Und dann die Echtheit, die natürliche Einfachheit in dem Empfinden dieser Menschen! Als der Doktor nach dem Verlöbnis mit Margarita von dem Scheibenschießen in der Nacht nach Hause fährt, da denkt er nichts weiter als das eine: „Was ist es für ein Glück, zu wissen, daß ein einziges Herz in dieser Welt ist, das es durchaus und vom Grunde gut und treu mit uns meint.“ Daheim setzt er sich an seinen Schreibtisch: „Es war eine Ruhe, Stille und Feierlichkeit in meinem Hause. Aber ich blieb nicht lange sitzen, sondern ich stand auf, ging zu dem Fenster, öffnete es und lehnte mich hinaus. Auch draußen war Ruhe, Stille, Feierlichkeit und Pracht — und es rührten sich die unzähligen silbernen Sterne am Himmel.“

Mit der Studie „Abdias“ wandert Stifter aus der Heimat in die Wüste. Aber der Held der Erzählung siedelt sich schließlich doch mit seiner Tochter Ditha in einem österreichischen Gebirgstal an. Da senkt sich die größte Tragik herab auf das Leben dieses alten, einsamen Juden: Ditha, die Gewitterblume, wird vom Blitz getroffen — das Gewitter „küßt ihr mit weicher Flamme das Leben von dem Haupte“. Abdias aber lebt noch 30 Jahre und länger.

Romantisch eingekleidet ist die Erzählung „Das alte Siegel“ — auch hier aber grüßen uns die Berge „in alter Pracht und Herrlichkeit: ihre Häupter werden glänzen, wenn wir und andere Geschlechter dahin sind, so wie sie geglänzt haben, als der

Römer durch ihre Täler ging und dann der Alemanne, dann der Hunne, dann andere und wieder andere". —

In Ungarn spielt „Brigitta", vielfach als Stifters beste Erzählung bezeichnet, in jedem Falle ein Meisterwerk der Novellistik. Malerisch wird die ungarische Steppe, aber auch das ungarische Landgut abgebildet, in dem der Steppenwanderer morgens erwacht: „Unten erbrauste der dunkle Park von dem Lärmen der Vögel, und als ich aufgestanden und an eines der Fenster getreten war, funkelte die Heide draußen in einem Netze von Sonnenstrahlen." Schließlich wendet er sich wieder heimwärts: „Mit trüben sanften Gedanken zog ich weiter, bis die Leitha überschritten war und die lieblichen blauen Berge des Vaterlandes vor meinen Augen dämmerten."

Von anderen wieder wurde „Der Hagestolz" als die beste deutsche Novelle bezeichnet, früh unter dem Titel „Le vieux garçon" ins Französische übersetzt. Das Stormsche Thema der Kinderliebe wird hier an Viktor und Hanna glänzend erprobt — ihres getreuen „Spitz" nicht zu vergessen, der seinem jugendlichen Herrn nachläuft durch dick und dünn: oft konnte man sehen, „wie der Hund neben seinem Herrn stand und die Augen zu ihm emporrichtete, wenn dieser auf einer Anhöhe stillhielt und weit und breit über die Auen schaute".

In alle Zauber des Waldes führt uns „Der Waldsteig", auf dem der Sonderling Tiburius sich seine Marie und damit Gesundheit, Leben und Zukunft gewinnt.

Die Studie „Zwei Schwestern", eines der schönsten Werke Stifters, spielt in Wien und am Gardasee. Angeregt wurde der Dichter durch das Geigenspiel der Schwestern Milanollo, das diese in Wien am 22. April 1843 eröffneten. Am häufigsten traten Theresa und Maria im Josephstädter Theater auf, wohin uns Stifters Erzählung zunächst führt. Die Landschaft des Gardasees ist wundervoll gezeichnet. Eine prächtige Gestalt ist die urgesunde, praktische aber ideal gesinnte Maria.

Zu den wenigen düster gestimmten Erzählungen Stifters gehört „Der beschriebene Tännling". Der Charakter dieses Hanns, gehärtet im Feuer, bildet eine Einheit mit der Schroffheit der Gebirgsnatur, durch die seiner treulosen Geliebten Hanna leichter und vornehmer Wagen rollt.

Es sind Perlen darstellender Kunst, diese „Studien", sie zeigen um so mehr verborgene Schönheiten, je häufiger man zu ihnen zurückkehrt.

14. Stifters „Bunte Steine" und „Erzählungen".

Die Sammlung „Bunte Steine" wird eröffnet durch die bei der Darstellung von Stifters Leben schon erwähnte Erzählung „Granit", in der ein Knabe — Stifter selbst — an der Hand seines Großvaters von Oberplan zum Dorfe Melm wandert, bei dieser Gelegenheit die ganze Gegend im einzelnen bei Namen nennen muß und eine rührende Kindergeschichte aus der Pestzeit erfährt. Die Kunst, mit der hier der Dichter von dem Erlebnis des Knaben mit der Wagenschmiere hinüberleitet zu der Vergangenheit der Pechbrenner, tritt nur bei wenigen seiner Erzählungen

so vollendet zutage. Auch hier erscheint die träumerisch wilde Szenerie des Hochwaldsees mit den umliegenden Wäldern: „Dort stehen die Tannen und Fichten, es stehen die Erlen und Ahorne, die Buchen und andere Bäume wie die Könige, und das Volk der Gebüsche und das dichte Gedränge der Gräser und Kräuter, der Blumen, der Beeren und Moose steht unter ihnen. Die Quellen gehen von allen Höhen herab und rauschen und murmeln."

Die Erzählung „Kalkstein" berichtet von einem armen Pfarrer im Kar, der die Kinder vor der Gefahr einer Überschwemmung des Ziederflusses schützt. Den Mittelpunkt bildet die Schilderung eines ungewöhnlich starken Gewitters, an der man wieder die Einfachheit der Stifterschen Stilmittel bewundern kann: „Die Blitze fuhren wie feurige Schnüre hernieder, und den Blitzen folgten schnell und heiser die Donner, die jetzt alles andere Brüllen besiegten und in ihren tieferen Enden und Ausläufen das Fensterglas erzittern und klirren machten..... Der Pfarrer saß ruhig und einfach an dem Tische des Stübleins, und das Licht der Talgkerze beleuchtete seine Gestalt. Zuletzt geschah ein Schlag, als ob er das ganze Haus aus seinen Fugen heben und niederstürzen wollte, und gleich darauf wieder einer. Dann war ein Weilchen Anhalten, wie es oft bei solchen Erscheinungen der Fall ist, der Regen zuckte einen Augenblick ab, als ob er erschrocken wäre, selbst der Wind hielt inne." Das ist erlebt und angeschaut, jedes künstlich hinzugefügte Bild und Wort würde den Eindruck nur abschwächen.

Die düstere Novelle „Turmalin" verläßt den Wald und führt uns nach Wien, wo sie uns die Folgen eines Ehebruchs zeigt. Sie kann sich mit den anderen „Bunten Steinen" nicht messen.

Reizend dagegen, vielleicht das schönste Stück dieser Sammlung, ist die Weihnachtsgeschichte von den in Schnee und Eis verirrten Kindern: „Bergkristall". Vertrauensvoll folgt die kleine Sanna ihrem verständigen Brüderchen mit der stets zustimmenden Antwort auf seine tapferen Erklärungen und Ratschläge: „Ja, Konrad." Dieses Wortsparen charakterisiert den Dichter des Böhmer Waldes, dessen Bewohner ohnehin schweigsam und ernst sind, entsprechend den stillen Tannen- und Buchenwänden, die ihre Einsamkeit umranden. Zu dem Zeitpunkt, da man im Tale die Lichter anzündet, haben die Kinder hier oben nur den strahlenden Baum des Sternenhimmels, durch den sich aus der Gewitterstimmung der Wolken heraus ein schimmergrüner Bogen spannt mit Kronen und Garben verschiedenen Lichtes. Die Rettung der Kinder gestaltet sich zu fast dramatisch bewegter Handlung. Es ist eine der schönsten Weihnachtsgeschichten der deutschen Literatur. Die bestimmenden Eindrücke empfing Stifter auf seiner Hallstatter Reise, und es ist möglich, daß ihm das Tal von Gosau hierbei vorgeschwebt hat.

In einer Landschaft südlich vom Böhmer Wald und nördlich von der Donau spielt die Erzählung „Katzensilber", deren schwermütiger Ausklang das Verschwinden des „braunen Mädchens" bildet. Der Glanzpunkt dieser Darstellung ist wiederum eine Naturerscheinung, ein furchtbares Hagelwetter, das unter Donner und Blitz auftritt und die Kinder samt der Großmutter erschlagen hätte, wenn nicht das

Zigeunerkind sie rechtzeitig unter biegsamen Haselsträuchern geborgen hätte: die Wolken sind grünlich und fast weißlichlicht, doch verbreiten sie eine Finsternis wie die Nacht; so wogen sie näher, und man hört in ihnen ein Murmeln, als ob tausend Kessel sötten. Dann schlagen die Hagelkerne nieder wie weiße blinkende Geschosse, und der Sturm legt die Büsche um. Man muß die Natur mit Stifter in allen ihren Äußerungen einmal erleben, um ihre Wunder und Schönheiten ganz in sich aufzunehmen.

Dagegen fällt wieder sehr ab die romantische Kriegsgeschichte „Bergmilch“, die zuerst von allen „Bunten Steinen“ (1843) erschien, in der Sammlung selbst aber an den Schluß gestellt wurde.

Die eigentlichen „Erzählungen“, die Stifters Freund Johannes Aprent dem Nachlaß entnahm, enthalten neben Schwächerem doch auch manche Perle. „Prokopus“ gehört inhaltlich zur „Narrenburg“, in der Auffassung und Form zu den Stifterschen Novellen, die wie die „Feldblumen“ zu romantischer Schwärmerei neigen. In den „Drei Schmieden ihres Schicksals“ wird uns das etwas unglaubwürdige Schicksal eines Sonderlings erzählt, der sich schließlich der Allmacht Liebe in Gestalt einer schönen Nachtwandlerin beugt. Der „Waldbrunnen“ erinnert an das „braune Mädchen“ im „Katzensilber“. Die „Nachkommenschaften“ zeigen Stifters behagliche Zeichnung der guten Dinge dieses Daseins: einer reichen Erbin, ruhiger Liebe und ungestörten Aufgehens in Landschaft und Malerei. Das alles hat oder gewinnt der junge Roderer, der sich schließlich bei dem Abmalen des Moors als Verwandten des älteren herausstellt. Mit dem Behagen eines Heinrich Seidel verweilt hier Stifter bei den Dingen, die das Leben erfreuen, und man möchte mit diesen beiden Roderer unter dem Apfelbaum auf dem Hügel am Lüpfhause sitzen und so zierlich wie der alte Herr den Schaum von dem Glase Bier wegblasen, das aus seiner eigenen Brauerei kommt und daher sorgfältig im Gasthause von ihm nachgekostet wird. Die Natur aber wird hier von dem Dichter als Vererbung gefaßt. Es sind alle mehr oder minder Originale, die Nachkommenschaften dieser Roderer, und auch von den beiden, die wir kennen lernen, will der eine das Moor austrocknen, der andere es ausmalen, und die Susanne versteht beides, denn sie ist des einen Tochter und wird des andern Frau. Der „Gang durch die Katakomben“ gehörte eigentlich ebensowenig wie die Schlußabschnitte in diese Sammlung, denn es ist kaum mehr als die Beschreibung eines Erlebnisses in feuilletonistischer Form. „Aus dem bayrischen Walde“ kennen wir bereits als die Schilderung jenes Schneefalles, der eintrat, während Stifter in seinen geliebten Lakerhäusern weilte. Auch dieses ist nicht ein Erzeugnis der Poesie, gehört aber durch die beherrschte Ruhe der Zeichnung zu dem Schönsten, was Stifter geschrieben hat. Hier finden sich Darstellungen des Böhmer Waldes, die zum Teil alles Frühere in den Schatten stellen, deshalb, weil Stifter sich hier gehen lassen konnte und nicht an die Forderungen künstlerischer Komposition gebunden war. Es bedarf kaum der Erwähnung, daß der Hochwaldsee neue Farben erhält. Vor allem aber lernen wir hier eingehend den Schauplatz kennen, auf dem in der Tiefe des Mittelalters Stifters „Witiko“ gewandert ist.

Ergreifend ist die Erzählung „Der Waldgänger“: Zwei Menschen, die

einander über alles lieben bis zum Tode, trennen sich aus falsch verstandenem Pflichtgefühl, weil sie keine Kinder haben, und bereuen ihren Lebensirrtum zu spät. Zum Waldgänger wird der Mann, der freudlos sein Alter zu Ende lebt, während seine Korona in einsamem Tal ihr Weh mit sich herumträgt. In Stormscher Art wird der Hergang erzählt. Zuerst lernen wir die Landschaft und den in ihr wandernden einsamen Mann kennen und dann erst sein Schicksal, das in zarter Wehmut ausklingt. Das Zusammentreffen der beiden in dem stillen Tal nach langen Jahren der Trennung ist mit höchster Kunst, d. h. also bei Stifter mit überraschender Schlichtheit gemalt.

In freundliche Sonne und blühende Rosen getaucht ist die Erzählung „Der fromme Spruch". Mögen diese feudalen Gestalten sich auch schemenhaft, ja bisweilen wie groteske, zu Leblosigkeit erstarrte Ahnenbilder bewegen — aus diesen Formeln, die bisweilen unfreiwilligen Humor erregen, schaut doch ein gesunder Sinn und manche herzlich deutsche Eigenart hervor. Die Gestaltung der Menschen ist hier besonders schwach, Herkommen, Überlieferung und ehrwürdige Formen werden gefeiert.

Im Gegensatz dazu durchweht der heiße Atem des Lebens wieder die Erzählung „Der Kuß von Sentze".

Man muß Stifter nicht lesen wie irgendeinen andern Erzähler, von dem man unterhalten sein will, sondern in ihn hineinschauen wie in einen ganz merkwürdigen und doch so natürlichen Kunstgegenstand. Mit freundlicher Ironie mag man sogar an manchen Menschen vorübergehen — er ist groß genug, solche Ironie zu überdauern; denn nicht das Gewaltige, das die menschliche Brust in Lust und Schmerz durchtobt, ist sein Ziel. Seine Ideale sind frei von dem Sturm und Drang der Seele, von Erkennen und Bekennen, wenn sonst der Mensch in seiner Liebe, seiner Qual verstummt. Aber wer die Bäche des Lebens rieseln hören, den Himmel blauen sehen, mit einem Wort: die Natur in ihrer edlen Anspruchslosigkeit und ungekünstelten Einfalt haben will, den werden auch Stifters „Bunte Steine" und „Erzählungen" nicht enttäuschen.

15. Stifters „Nachsommer".

„Ich habe noch an keinem Werke mit solcher Wärme gearbeitet", schrieb Stifter noch vor der Vollendung des „Nachsommer", die im Herbst 1857 erfolgte; und ein anderes Mal: „Ich glaube, daß das Buch eine Tiefe haben soll, die in neuer Zeit nur von Goethe übertroffen ist." Wie man auch darüber denken mag: das eine wird jeder zugeben, daß dieses Werk seinen Titel verdient, denn auch die jungen Menschen des Romans scheinen Frühling und Hochsommer nicht zu kennen, leidenschaftslos, mit edlem, reifem Geist und gebändigtem Willen wandern sie dahin. Wer also einen Roman voll Glut und Spannung erwartet, soll die Lektüre des „Nachsommer" gar nicht beginnen. In klarer Ruhe fließt hier höheres Leben daher, ohne Verwicklung, ohne Not: das Ideal eines Stifterschen Daseins.

Heinrich Drendorf, der Sohn einer wohlhabenden Kaufmannsfamilie aus einer Großstadt, in der wir Wien erkennen, wird von seinem Vater nach ganz besonderen Grundsätzen, die oft an Rousseaus „Emile" erinnern, erzogen und herangebildet. Da

er sich zum Naturforscher, besonders zum Geologen und Mineralogen auszubilden wünscht, unternimmt er größere und kleinere Gebirgswanderungen. Während eines Gewitters sucht er in einem durch seine Rosen ausgezeichneten Landhause, dem Asperhofe, Zuflucht, dessen Besitzer, der greise Freiherr von Risach, ihm ein neuer Führer und Erzieher wird. Hier erst gewinnt Heinrich eine Anschauung davon, was ein höheres, nur auf reine Natur und Kunst abgezogenes Leben bedeutet. Durch Risach lernt er auch seine künftige Gattin Natalie von Tarona kennen, deren Mutter einst von Risach geliebt worden ist. Die Geschichte dieses zersprengten und erst im Nachsommer wieder zusammengefügten Liebesglücks ist diejenige Stifters selbst, der, nicht ohne eigene Schuld, seine Fanny verlor. Aber nur gedämpft erklingen diese Töne in der Erzählung des alten Mannes. „Man hat mir", sagt Mathilde bei dem ersten Wiedersehen mit dem Jugendgeliebten, „einen Gatten gegeben, der gut aber fremd neben mir lebte, ich kannte nur dich, die Blume meiner Jugend, die nie verblüht ist. Und du liebst mich auch, das sagen die tausend Rosen von den Mauern deines Hauses, und es ist ein Strafgericht für mich, daß ich gerade zu der Zeit ihrer Blüte gekommen bin."

Aus diesen Andeutungen läßt sich wohl der allgemeine Umriß der Handlung erschließen, aber auch nicht mehr. Denn um der Handlung willen wurde der „Nachsommer" nicht geschrieben. Hier kommt alles auf das Wie, wenig auf das Was an. Im Nachsommer von Risachs und Mathildens Liebe erblüht die des jungen Paares zu ungestörtem Glück heran. Viel umworben, lehnt doch die schöne Natalie mit fester Sicherheit des Herzens alle seelisch unter ihr Stehenden ab, bis sie in Heinrich, der in Risachs Nähe die hohe Schule edelster Menschenbildung durchgemacht hat, den würdigen Gatten erkennt. Hier kann, zeigt der Dichter, kein niederes Motiv, keine Uneinigkeit, keine Tragik stören, denn Veranlagung, Charakter und Bildung dieser beiden erlesenen Menschen sind zu rein und hoch, zu abgeklärt durch das Nachsommerglück der Alten. Indem alles aus dem Wege geräumt wird, was einer harmonischen Entwicklung entgegenstehen würde, verschwinden freilich auch alle Reize des Durchschnittsromans. Keine Wolken trüben diesen Himmel. So ist zu Goethes „Wilhelm Meister" ein seltsames Gegenstück entstanden. Und ist ein solches Leben nur in der Anschauung des Dichters daseinsmöglich, so hat es doch den Versuch gelohnt, es zum ersten Male bis in jede noch so kleine Einzelheit der Entwicklung hinein zu zeichnen.

Man hat Stifter den Vorwurf gemacht, sich mehr um Blumen und Steine oder altertümliches Gerät als um menschliche Herzen zu kümmern. So ist es aber nicht: er begreift den Menschen nur innerhalb des gesamten Kreises, den Natur und Kunst ziehen, und hält dadurch Härten und Konflikte, das Allzumenschliche in seinen niederen Erscheinungen von ihm fern. Blickt man genauer hin, so steht der Mensch auch bei Stifter in der Mitte der Darstellung. Bezeichnend dafür ist im „Nachsommer" die Wirkung, die von der Vereinigung Heinrichs mit Natalie ausgeht. In stiller Nachtfeier gewinnt Heinrich eine neue Auffassung des Weltalls mit seinen unendlichen Weiten, und das Glück des Forschers hat sich gewandelt: „Wieviel hatte ich in der Welt gesehen, wieviel hatte mich erfreut, an wie vielem hatte ich Wohlgefallen gehabt:

und wie ist jetzt alles nichts, und wie ist es das höchste Glück, eine reine, tiefe, schöne menschliche Seele ganz sein eigen nennen zu können, ganz sein eigen.“ Über diese Lebenswahrheit hinaus aber, die ja ähnlich schon in der „Mappe meines Urgroßvaters“ vorgetragen wird, ergibt sich eine Wirkung der Liebe auf das Verständnis der Kunst, die Entfaltung der ganzen Persönlichkeit. Die Marmorfigur im Asperhofe, die geschnittenen antiken Steine im Elternhause zeigen dem überraschten Blick erst jetzt die wahre Schönheit der inneren und äußeren Form, die der großen Menge niemals ganz zum Bewußtsein kommen kann. So ist der „Nachsommer“ in jedem Sinne ein aristokratisches Werk, wenn man so eines nennen will, das auf den einzelnen wirken, ihn zu höherem Leben und Glück führen will.

Gewiß, nicht alle Menschen haben die Möglichkeit, sich ungestört der Natur und Kunst zu widmen. Wie wenig Stifter sie hatte, wissen wir. Wenn man das im „Nachsommer“ geschilderte Leben verallgemeinern wollte, würde es sich von selbst aufheben, da dann niemand für die niederen Arbeiten übrig bleiben würde. Aber Stifter hat das wohl gewußt und sein Werk auch nicht mit sozialistischen Gedanken in die Welt gesandt. Es ist kein Buch für alle; jedoch nicht reich und arm, hoch und niedrig zieht hier die Grenze, sondern das Beste im Menschen: die Natur. Kommt dann noch der günstige Einfluß hochdenkender Eltern und Erzieher hinzu, so ist der Leser für diesen Roman, der im landläufigen Sinne keiner ist, gewonnen. „So hat Gott“, sagt Stifter selbst, „es auch manchen gegeben, daß sie dem Schönen nachgehen müssen und sich zu ihm wie zu einer Sonne wenden, von der sie nicht lassen können. Es ist aber immer nur eine bestimmte Zahl von solchen, deren einzelne Anlage zu einer besonderen großen Wirksamkeit ausgeprägt ist. Ihrer können nicht viele sein, und neben ihnen werden die geboren, bei denen sich eine gewisse Richtung nicht ausspricht, die das Alltägliche tun, und deren eigentümliche Anlage darin besteht, daß sie gerade keine hervorragende Anlage zu einem hervorragenden Gegenstande haben.“

Deutlicher kann man wohl nicht sprechen. Ist Stifter mithin nicht der Mann der Zeit, die auf ihn folgte und uns den Naturalismus und in allen Formen den Sozialismus bescherte, so vermag er doch den einzelnen und damit die große Menge zu veredeln. Denn es bedarf keiner künstlichen Bildung, um ihn zu verstehen und zu einem Entwicklungsteil des eigenen Ichs zu machen.

Zahlreich sind außer der Liebesgeschichte Risach-Mathilde die persönlichen Anklänge in diesem Roman. Risach ist dem Minister Baumgartner nachgezeichnet. Die Fürstin ist die Fürstin Schwarzenberg, der Juwelier Stifters Freund Türk. Alles Entscheidende aber ist das Werk der Phantasie, die sich ein Leben zimmerte, wie sie es sich in ihren schönsten Träumen wünschte.

In seiner Schrift „Menschliches, Allzumenschliches“ sagt Friedrich Nietzsche, Stifters „Nachsommer“ gehöre „mit Goethes Schriften, Lichtenbergs Aphorismen, dem ersten Buche von Jung Stillings Lebensgeschichte und Kellers Leuten von Seldwyla“ zu dem wenigen, was von deutscher Prosa wert sei, „immer und immer wieder gelesen zu werden“. Freilich, Nietzsche war ein Aristokrat des Geistes, einer jener Erlesenen, von denen vorhin die Rede war. Stifters Verleger Heckenast schrieb ihm, es sei ihm

„durch den Nachsommer für seine irdische Zukunft gleichsam ein neues Licht aufgegangen, dessen Glanz neue und edlere Lebenszwecke beleuchtet“. Stifter selbst empfand am besten die Schwächen seines Werkes, besonders die Weitschweifigkeit, und wußte sehr wohl, wen er dadurch gewinnen würde und wen nicht, vor allem keinen gar zu jungen oder trotz höheren Alters unreifen Menschen: „Mehr als die Studien könnte ich den Nachsommer zum Lesen empfehlen, aber man darf kein zu junger Leser sein, da das Buch eine gereifte Frucht längeren Lebens ist.“

Landschaftlich ist der Dichter seinem Böhmer Walde dieses Mal nicht treu geblieben — das verbot der weitere Gesichtskreis. Die wirklichen Schauplätze werden außerdem noch mit erdichteten Namen verschleiert. Der Hallstättersee wird „Lautersee“ genannt, Wien „die große Stadt mit dem schlanken Turme“, Oberplan das „Dorf Dallkreuz“, Käfermarkt „Kerberg“.

Die drei Bände des „Nachsommer“ wurden nach dem Tode des Dichters von dem Verleger auf einen zusammengestrichen, den Rosegger daraufhin durchsah und billigte. Diese gekürzte Ausgabe hat denn auch mehr Leser gefunden, als man annehmen sollte.

Nicht für alle ist der „Nachsommer“ geschrieben. Aber er ist deshalb sicherlich nicht schlechter.

16. Stifters „Witiko“.

Mit dem „Witiko“ betrat Stifter das Gebiet des großen historischen Romans, das er ursprünglich schon durch einen dreibändigen „Zawesch“ sich hatte erobern wollen. Der Dichter war hierfür nicht geeignet, für die historische Zeichnung war seine Feder zu zart, weltabgewandt und verträumt. Ist ihm also auch der „Witiko“ in dieser Beziehung als Ganzes nicht geglückt, so birgt das Werk doch eine Fülle von Schönheiten. Es ist sehr zu bedauern, daß der „Witiko“ heute nur noch in seltenen Exemplaren antiquarisch zu beschaffen ist, weil der Verlag an eine neue Auflage, nachdem die zweite nur schwer abgesetzt werden konnte, nicht mehr heranzutreten gewagt hat. Dafür erzielen die antiquarischen Drucke unglaubliche Preise.

Der „Witiko“, der in den Jahren 1865—67 erschien, hat insofern einen Vorrang vor dem „Nachsommer“, als er in Stifters Heimat zurückleitet; denn Witiko ist der Erbauer jener Burg Wittinghausen die Stifter in der Studie „Der Hochwald“ mit so anziehenden Gestalten aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges belebt hat. An Motiven ist er erheblich schwächer. Der „Witiko“ sollte auch nur den ersten Teil eines großen böhmischen Romanzyklus bilden. Phantasie aber und Eigenpersönlichkeit haben den Ausfall von anderen Werten hier nicht ersetzen dürfen, weil Stifter glaubt, der Geschichte willenlos folgen zu müssen. „Der Unterschied“, sagt er in einem Brief an Heckenast, „zwischen einem Phantasiestoff und einem gegebenen ist für mich ungeheuer. Ich habe eigentlich einen gegebenen Stoff nie bearbeitet. Im Hochwalde habe ich die Geschichte als leichtsinniger junger Mensch über das Knie gebrochen und sie dann in die Schubfächer meiner Phantasie hineingepfropft. Ich schäme mich jetzt

beinahe jenes kindischen Gebarens. Jetzt steht mir das Geschehene fest wie ein ehrfurchtgebietender Fels vor Augen, und die Frage ist jetzt nicht mehr die: ‚Was will ich mit ihm tun?' sondern: ‚Was ist es?' Und die Antwort ist so schwer, daß, wenn ich sie nur zum Teil finde und geben kann, das Gegebene unendlich mehr ist als das, was ich hätte machen können und in meiner Jugend auch gemacht hätte. Man muß eben in die Jahre kommen, in denen das Brausen des eigenen Lebens den großen, ruhig rollenden Strom des allgemeinen Lebens nicht mehr überrascht, daß man dem großen Leben gerecht wird und sein eigenes als ein sehr kleines unterordnet ...... Es erscheint mir daher im historischen Roman die Geschichte die Hauptsache und die einzelnen Menschen die Nebensache; sie werden von dem großen Strom getragen und helfen den Strom bilden. Darum steht mir das Epos viel höher als das Drama, und der sogenannte historische Roman erscheint mir als das Epos in ungebundener Rede." Eine böhmische Iliade also will Stifter schreiben, nur mit ganz anderem Naturgefühl als der ehrwürdige griechische Sänger, und aus anderem Stoffe.

Witiko, der Sohn Woks und Wentilas, der als einer der Mannen des Bischofs von Passau nach dem Tode seines Vaters bei seiner Mutter in Bayern gelebt hat, zieht im Jahre 1138 in seine böhmische Heimat, um dem Herzog Sobeslaw seine Dienste anzubieten. Bekleidet mit braunem Ledergewand, auf dem Kopfe eine Lederhaube, reitet er durch das bayrisch-böhmische Gebirge über den Kreuzberg nach Oberplan, übernachtet in einer Köhlerhütte an der Moldau und steigt am nächsten Sonntag zum Dreisesselfelsen empor. Auf dem Wege dahin trifft er mit der lieblichen Bertha zusammen, der Tochter Heinrichs von Schauenberg, deren Schönheit und Gesang ihn bezaubern. Sie führt ihn dann in das Haus ihres Vaters und wird später, nachdem er in tausend Gefahren erprobt und begütert und mächtig geworden ist, seine treue Gattin, die ihm mehrere Söhne schenkt und so das Geschlecht der Rosenberger, der südböhmischen Könige, begründet. Rosenberger heißen sie, weil Bertha einen Heckenkranz von blühenden Waldrosen im Haar trägt, als Witiko sie zum ersten Male sieht: „Sie sind mir", sagt er ihr, „ein Zeichen, daß meine Fahrt gelingen wird." Damals ist sie sechzehn und er zwanzig Jahre alt. Aus diesem Kranz wandert die Waldrose in Witikos Wappen auf dem Schilde. Das Rosenwappen der Witiker sah Stifter schon als Knabe auf dem Dachsims der Kirche zu Oberplan. Die fünfblättrige Rose blüht an der Stelle, die Stifter in den Lakerhäusern seines Freundes Rosenberger so oft und gern bewohnte. Wie ein freundliches Symbol leuchtet die Rose über der alten böhmischen Geschichte und gibt ihr den Glanz, den die Darstellung in Stifters drei Bänden ohne sie bisweilen vermissen lassen würde. Solange der Böhmer Wald den Rahmen bildet, weiß der Naturmaler solche Gefahr der Lichtlosigkeit zu bannen, zumal dort, wo es sich um seinen Hochwaldsee handelt: „Nach einer Weile standen sie an dem oberen Rande einer Felswand, welche in fallrechter Richtung niederging und zu ihren Füßen einen finsteren See hatte, der zwischen Felsen und Wäldern wie in einer Höhle unten lag. Der Wald faßte ihn ein, und seine Oberfläche zeigte nichts Lebendiges. Die Ufer an der Wand waren von herabgestürzten Bäumen gesäumt. Der junge Reiter trat auf eine Steinplatte, welche von der Wand weg gleichsam über

den See vorragte, und schaute eine geraume Zeit hinunter." Das ist die Stelle auf der Seewand am Plöckensteinsee, wo heute der Stifter-Obelisk steht.

Ist der Schauplatz jedoch ein anderer, so weiß uns der Dichter durch die Einführung bedeutender historischer Persönlichkeiten zu entschädigen. Als Witiko in Wien bei seiner Mutter weilt, wird er Agnes, der Tochter Kaiser Heinrichs IV. und Mutter des Königs Konrad, vorgestellt. Da taucht ferner der Kürenberger auf sowie Heinrich von Oftering. Und als Barbarossa 1158 gegen Mailand zieht, da schließen sich ihm die böhmischen Scharen an, und einer der Tapfersten in Oberitalien ist Witiko. Bertha, längst sein blühendes Weib, tritt ihm vor seiner Ausreise mit einem Kranz von roten Waldrosen auf dem Haupte entgegen. Endlich fehlen Witiko und Bertha auch nicht auf dem berühmten Pfingstfest Barbarossas zu Mainz im Jahre 1184, wo sie von Kaiser und Kaiserin hochgeehrt und von alten Freunden wie dem Kürenberger und Oftering freudig begrüßt werden. Oftering — sonst als Ofterdingen bekannt — deutet auch an, es werde ein Lied geschrieben werden von alten Mären und kühner Recken Streiten, das Nibelungenlied, als dessen Verfasser Ofterdingen eine Zeitlang im neunzehnten Jahrhundert angesehen wurde.

So breitet der Dichter zum Schluß den Schleier der mittelhochdeutschen Dichtung über die Gestalten seines Böhmer Waldes, die er durch ein Jahrtausend in seinen Werken geführt hat. Auch von ihm darf man sagen: „Der ist in tiefster Seele treu, wer die Heimat liebt wie du." Die deutsche Treue, die Stifter in sich trug, ist das Grundmotiv aller seiner Werke. Und so treuherzig-naiv denkt das Kind des Böhmer Waldes, daß, wer in diesem wohne, auch treu sein müsse, die Treue als eine Gabe der Natur, als ein Geschenk des Hochwaldes schon auf die Welt bringe. Darum — das gilt es jetzt noch am Ende unserer Betrachtung zu betonen — sind seine Dichtungen das Werk echt deutschen Geistes, und sie sollten uns bekannter sein als „böhmische Wälder", denn wo Stifter wandelt und spricht, da ist — und sei es in der Wüste — auch unsere Heimat.

IV.

Das junge Deutschland und andere politische Dichter.

1. Das junge Deutschland im engeren Sinne.

Das Jahr 1813 gab den Bürgern der preußisch-deutschen Lande nur im äußeren Sinne das Vaterland wieder. Zum erstenmal aufgerufen, freiwillig sich für die Heimat zu schlagen, dann durch die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht und die Steinschen Reformen zum Bewußtsein dauernder Verantwortlichkeit im Dienst des Vaterlandes gebracht, wurden diese Kämpfer von 1813 und das Geschlecht, das nach ihnen kam, sich darüber klar, daß mit solchen staatsbürgerlichen Pflichten und Aufgaben auch Rechte verbunden sein müssen, größere Rechte, als die deutschen Fürsten vergeben wollten. Aber der geweckte nationale Sinn, der einen Napoleon hinwegfegte, ließ sich auch in der inneren Politik nicht länger unterdrücken. Die Zeit des Absolutismus war, wenigstens überall, wo deutsch gesprochen wurde, vorüber.

Am 22. Mai 1815 verstand sich Friedrich Wilhelm III. zu einer Kabinettsorder, die eine „allgemeine Volksrepräsentation", also die erste Grundlage einer Verfassung versprach. Dieses Versprechen ist freiwillig nie gehalten worden, Preußen blieb hinter den süddeutschen Staaten zurück. Inzwischen aber, schon am 13. Juni 1815, war in Jena die Deutsche Burschenschaft gegründet worden, die unter den Farben des Lützowschen Freikorps, schwarz-rot-gold, ein einiges und freies Deutschland sich zum Ziel setzte. Am 18. Oktober 1817 feierten die deutschen Burschenschaften auf der Wartburg den Jahrestag der Schlacht bei Leipzig und das Gedächtnis der Reformation, die am 31. Oktober dreihundert Jahre alt wurde. Am Ende des Festes, auf dem Ernst Moritz Arndt und der Turnvater Jahn neben andern begeisternde Reden hielten, wurden ein Zopf, ein Korporalstock, eine Ulanenuniform sowie reaktionäre und undeutsche Schriften, darunter solche von Kotzebue, verbrannt. Der Unwille der Regierungen steigerte sich, als August von Kotzebue, russischer Spionage verdächtig, am 23. März 1819 von dem Jenaer Burschenschafter Karl Sand aus Wunsiedel ermordet wurde. Nun hatte Metternich, der große österreichische Führer der osteuropäischen Reaktion, gewonnenes Spiel. Durch die „Karlsbader Beschlüsse" 1819 und die „Wiener Schlußakte" 1820 wurden die Burschenschaften aufgehoben. Binzers Verse klagten:

Das Band ist zerschnitten,
War schwarzrotundgold.
Und Gott hat es gelitten.
Wer weiß, was er gewollt! —

Eine Zentraluntersuchungskommission zur Verfolgung der sogenanntn Demagogen begann ihre unheilvolle Geheimtätigkeit. So verdiente und deutsch denkende Männer wie Blücher, Arndt und selbst der Freiherr vom Stein kamen in den Verdacht demagogischer Umtriebe. Die Pariser Revolution vom Juli 1830, die endlich die Bourbonen für immer von Frankreichs Thron jagte, fachte indessen die Flamme des aufrührerischen Geistes auch in dem übrigen Europa an. Auf dem Hambacher Fest bei Neustadt in der Pfalz am 27. Mai 1832 versammelten sich nahezu 30 000 Menschen, um ihrer nationaldeutschen Begeisterung Ausdruck zu verleihen und den Anstoß zur Gründung einer deutschen Republik zu geben.

Zwei Monate vorher (22. März) war Goethe gestorben, der die Jugend, auch die Burschenschaften, gern gewähren ließ und ihre Bestrebungen bis zu seinem Tode mit Teilnahme verfolgte. Der Geist dieser Jugend war auch durch einen Metternich nicht aufzuhalten, obwohl seine Bundeszentralkommission überall Verdächtige aufstöberte und einkerkerte. In Frankfurt a. M. versuchten siebzig Schwärmer den Bundestag zu sprengen. Hieran wie auch am Hambacher Fest war die Jenaer Burschenschaft „Germania" beteiligt, deren unschuldiges Mitglied Fritz Reuter daraufhin bei einem Besuche Berlins am 31. Oktober 1833 gefangen genommen und für mehrere Jahre eingekerkert wurde — ursprünglich wurde er sogar zum Tode verurteilt.

1832 erschienen Gutzkows „Briefe eines Narren an eine Närrin", novellistische, neugeistige Plaudereien, 1833 sein Roman „Maha Guru, Geschichte eines Gottes", eine in orientalisches Gewand gehüllte Satire auf die religiösen Zustände in Deutschland, 1835 sein Roman „Wally, die Zweiflerin", dessen Heldin sich tötet, weil sie zu keinem religiösen Glauben gelangen kann. Das Buch wurde verboten, der Verfasser eingesperrt. Im April 1834 widmete Wienbarg seine programmatischen „Ästhetischen Feldzüge" dem „Jungen Deutschland", zu dem geistig vor allem Gutzkow, Heine, Börne, Laube, Kühne und Mundt gehörten, d. h. Schriftsteller, die durch ihre Schriften und in der Presse sich gegen die herrschende Politik und Religion, zum Teil aber auch, wie Börne und Menzel, gegen Goethe wandten. Jedoch haben sie niemals eine Partei, Gruppe oder Schule gebildet.

Der zuletzt genannte frühere Burschenschafter **Wolfgang Menzel** (1798—1873) richtete schon 1827 heftige Angriffe gegen Goethe (in seinem Werke „Die deutsche Literatur") und war zunächst durchaus ein Anhänger des „Jungen Deutschland", dazu ein persönlicher Freund Heines, Börnes und Gutzkows. Als jedoch dessen „Wally" erschien, eröffnete er im September 1835 den Kampf gegen die einstigen Gesinnungsgenossen, die ihm den gewaltsamen Umsturz zu befördern schienen. Der wirkliche Grund war hauptsächlich der, daß seinem „Literaturblatt" durch eine von Gutzkow und Wienbarg angekündigte neue Zeitschrift, die „Deutsche Revue", der Untergang drohte.

Jedenfalls gelang es ihm, die Aufmerksamkeit der reaktionären Regierungen auf das „Junge Deutschland" zu richten. Alsbald beantragte der österreichische Gesandte Graf von Münch-Bellinghausen beim Bundestage die Unterdrückung aller Schriften, die von der „literarischen Koterie" des „Jungen Deutschland" ausgingen. Am 10. Dezember 1835 verbot der Bundestag öffentlich die „Schriften aus der unter dem Namen des ‚Jungen Deutschland' bekannten literarischen Schule, zu welcher namentlich Heinrich Heine, Karl Gutzkow, Ludolf Wienbarg, Theodor Mundt und Heinrich Laube gehören". Damit war diese Gruppe nun auch von Amts wegen abgestempelt. Der Erfolg war natürlich der entgegengesetzte von dem, auf den man hoffte: auch die kleinen Geister im „Jungen Deutschland" kamen nun zu einem gewissen Ansehen. Erst 1842 wurde jenes törichte Verbot wieder aufgehoben.

Die literarischen Leistungen des „Jungen Deutschland" sind, wenn wir von Heine und allenfalls noch von Gutzkow und Börne absehen, herzlich unbedeutend. Die schon erwähnten „Ästhetischen Feldzüge" des Altonaer Schmiedsohnes **Ludolf Wienbarg** (1802—1872), der damals Privatdozent in Kiel war, wurden das theoretische Gesetzbuch der jungen Literaten. Der Journalist **Gustav Kühne** (1806—1888), von 1846 bis 1859 Leiter der „Europa", hat nichts von bleibendem Wert hinterlassen. **Heinrich Laube** (1806—1884), geboren zu Sprottau in Schlesien, versuchte in dem vierbändigen Tendenzroman „Das junge Europa" (1833—1837) die Ideale des Jungen Deutschland künstlerisch darzustellen. Als Literatur aber sind dieses Werk sowohl wie seine „Reisenovellen" (1834—1837) wertlos. Der Roman trug ihm eine Haft von 18 Monaten ein, die er indessen auf dem Schlosse Muskau des Fürsten Pückler mit Familie verbringen durfte. Schlimmer war die neun Monate währende Untersuchungshaft im wirklichen Gefängnis, nachdem ihm Beteiligung an der Burschenschaft nachgewiesen war. Nach einigen Reisen, besonders nach Frankreich und Algier, übernahm er — wie schon früher — die Leitung der Zeitschrift „Die elegante Welt" in Leipzig. 1846 erschien sein Drama „Die Karlsschüler", das deshalb, weil es den jungen Schiller im Konflikt mit einem regierenden Fürsten zeigte, nach seinem Erscheinen in Preußen, Österreich, Hannover, Württemberg, Hessen sowie in sämtlichen Großherzogtümern und mehreren Herzogtümern verboten wurde. Laube wurde 1848 in die Nationalversammlung gewählt, 1849 an das Wiener Hofburgtheater berufen, das er bis 1866 leitete und zu neuer Blüte brachte. 1867—1870 stand er an der Spitze des Leipziger Stadttheaters, 1871 gründete er ein neues Stadttheater in Wien, dessen Direktor er mit Ausnahme einer kurzen Unterbrechung 1874/75 bis 1879 war. 1884 ist er im Alter von 78 Jahren in Wien gestorben. Seine übrigen Dramen wie „Graf Essex" und „Gottsched und Gellert" sind ebenso verdienter Vergessenheit anheimgefallen wie die zahlreichen Romane des Literarhistorikers **Theodor Mundt** (1808—1861), der nur durch seine „Kritischen Wälder" (1833), seine Schrift über „Die Kunst der deutschen Prosa" (1837) und seine „Geschichte der Literatur der Gegenwart" (1842) persönliche Bedeutung gewonnen hat; denn jene andere Bedeutung, die sein zum Gedächtnis der **Charlotte Stieglitz** geschriebenes Buch „Madonna, Unterhaltungen mit einer Heiligen" (1835) und sein ihr gewidmetes „Denkmal" erlangt

haben, verdankt er weniger sich selbst, als dem tragischen Erleben einer jungen Menschenseele, deren Briefe, Gedichte und Tagebuchblätter von ihm herausgegeben wurden.

Charlotte Willhöft, 1806 als Tochter eines Kaufmanns in Hamburg geboren, lernte im Alter von 16 Jahren in Leipzig, wohin ihre Familie übergesiedelt war, den Studenten Heinrich Stieglitz (1801—1849) kennen, in dem sie das kommende deutsche Dichtergenie zu erblicken glaubte. Sie vermählte sich 1828 mit ihm, nachdem er ein Jahr vorher in Berlin Gymnasiallehrer und Bibliothekar geworden war, und suchte nun den Geliebten auf jede Weise zu großer künstlerischer Produktion zu bringen, zu der sein schwaches Talent sich jedoch nicht im mindesten eignete. Als Reisen und selbst seine Befreiung vom Beruf nichts fruchteten, reifte in ihr der Entschluß heran, sich selbst zu töten und ihm durch das Erleben dieses „heiligen Schmerzes" die Weihe und Kraft der höchsten Kunst zu verleihen. Am 29. Dezember 1834 hat sie sich mit entschlossener Hand erdolcht, nachdem sie die folgenden Abschiedsworte niedergeschrieben hatte: „Unglücklicher konntest du nicht werden, Vielgeliebter! Wohl aber glücklicher im wahrhaften Unglück! In dem Unglücklichsein liegt oft ein wunderbarer Segen, er wird sicher über dich kommen!!! Wir litten beide ein Leiden, du weißt es, wie ich in mir selber litt; nie komme ein Vorwurf über dich, du hast mich viel geliebt! Es wird besser mit dir werden, viel besser jetzt, warum? ich fühle es, ohne Worte dafür zu haben. Wir werden uns einst wieder begegnen, freier, gelöster! Du aber wirst noch hier dich herausleben und mußt dich noch tüchtig in der Welt herumtummeln. Grüße alle, die ich liebte und die mich wieder liebten! Bis in alle Ewigkeit! Deine Charlotte. Zeige dich nicht schwach, sei ruhig und stark und groß!"

Durch ihren Tod allein hat Charlotte ihren Mann unsterblich gemacht, der im übrigen sein Leben auch weiter tatenlos verbrachte, bis er 1849 an der Cholera in Venedig starb. Beigesetzt ist er seinem Wunsche gemäß neben seiner schwärmerisch treuen Gattin auf dem Berliner Sophienkirchhof.

Das war jedenfalls ein außerordentliches Erlebnis, das sich das Junge Deutschland literarisch nicht entgehen ließ. Auch Gutzkow hat seine „Wally" zum Teil dieser seltenen Frau nachgebildet.

Karl Gutzkow wurde am 17. März 1811 in Berlin als Sohn eines Dieners des Prinzen Wilhelm geboren, studierte zunächst Theologie, ging aber 1831 zu Wolfgang Menzel nach Stuttgart, um an dessen Literaturblatt mitzuarbeiten. Sein weiterer Lebensgang ist höchst abenteuerlich. Später von Menzel der „Wally" wegen denunziert, erhielt er nach Konfiskation des Buches drei Monate Gefängnis. Er gründete dann in Frankfurt a. M. eine neue Zeitschrift, den „Telegraphen für Deutschland", zog 1837 nach Hamburg, 1840 nach Paris, 1842 wieder nach Frankfurt, war 1846—1861 Dramaturg des Hoftheaters in Dresden, darauf bis 1864 Generalsekretär der deutschen Schillerstiftung in Weimar, erlitt geistige Störungen und machte auch einen Selbstmordversuch (1865), wanderte dann ruhelos in der Schweiz, in Italien und Deutschland umher und fand schließlich am 16. Dezember 1878 durch Ersticken an Kohlendunst seinen Tod zu Sachsenhausen.

Von Gutzkows Erstlingsarbeiten wurde schon gesprochen (vgl. S. 170). Dauern=

den Wert haben aber von allen seinen Werken nur einige Dramen: „Zopf und Schwert" (1843), ein ergötzliches Lustspiel, in dem der Soldatenkönig Friedrich Wilhelm I. mit seinem Tabakskollegium eine Hauptrolle spielt, und in dem auch der spätere Schauspieler Ekhof auftritt, „Das Urbild des Tartüffe" (1847), ein satirisches Lustspiel, „Der Königsleutnant", ein Lustspiel, das zum hundertjährigen Geburtstag Goethes verfaßt wurde (28. August 1849) und den durch „Dichtung und Wahrheit" bekannten Grafen Thoranc zum Helden hat, sowie das Trauerspiel „Uriel Acosta" (1849), geschrieben nach einer Jugendnovelle: „Der Sadducäer von Amsterdam": Uriel widerruft sein abtrünniges Bekenntnis, von persönlichen Motiven in seiner Willenskraft gebrochen, erschießt sich aber, als er sieht, daß dieses Opfer seiner Überzeugung vergeblich gewesen ist, da seine Mutter inzwischen gestorben, seine Braut mit einem andern vermählt ist. So hat diese Tragik nichts Befreiendes, und nur die Stimme des greisen Ben Akiba hallt in uns nach, wenn der Vorhang fällt:

Das Neue ist nur droben! Hier war alles
Schon einmal da — schon alles dagewesen!

Als Ganzes sind für uns heute unlesbar Gutzkows große Zeitromane. 1851/52 erschienen die neun Bände „Die Ritter vom Geist", ein auf politischem Untergrunde breit ausgeführtes Gemälde aus der Zeit für die Zeit. Es folgten 1858/61 „Der Zauberer von Rom", wo der Dichter vor römisch-geistlichen Lockungen warnt, und 1867/68 „Hohenschwangau". Einst einer der berühmtesten, ist Gutzkow heute einer der vielen, deren Lebenswerk als Summe nur noch dem Literarhistoriker oder Politiker verständlich und interessant ist.

Dasselbe läßt sich von Juda Löw Baruch sagen, der als Sohn eines jüdischen Kaufmanns am 6. Mai 1786 in Frankfurt a. M. geboren wurde und nach seiner Taufe 1818 den Namen **Ludwig Börne** annahm. Er studierte Medizin, zuerst in Gießen, dann in Berlin, wo er in den Salons der Rahel Varnhagen und der von ihm leidenschaftlich geliebten, um 21 Jahre älteren Henriette Herz verkehrte, und ging dann nach Halle und Heidelberg. Schon in Berlin hatte er die Fakultät gewechselt und Jura studiert. Nach bestandenem Examen wurde er bei der Frankfurter Polizei in dem Dezernat für Paßangelegenheiten angestellt. Dieses Amt verlor er nach den Befreiungskriegen. Nach dem Ausbruch der Juli-Revolution 1830 ging er nach Paris, wo er bis zu seinem Tode am 12. Februar 1837 als Schriftsteller lebte.

Börne war nicht Dichter, nicht Denker, sondern Journalist im Dienst der Politik. Er gründete 1817 die „Zeitschwingen", 1821 die „Wage". Vom September 1830 bis zum März 1833 richtete er an eine Frau Wohl in Frankfurt seine berühmten „Briefe aus Paris", die in glänzendem Stil alle Tagesfragen besprachen. Erfüllt von glühender Liebe zum deutschen Vaterlande, aber auch zu allgemein menschlicher Freiheit und zum demokratischen Gedanken, womit sich ein unauslöschlicher Haß gegen den aristokratischen Goethe verband, hat er kein bedeutendes Werk, aber bedeutende Anregungen auf die Nachwelt vererbt. Er ist der Schöpfer des modernen Feuilletons in Deutschland, zugleich ein Meister jener geistreichen Aphorismen, die nur selten der germanischen Rasse gelingen.

So behauptet Börne innerhalb des Jungen Deutschland seinen Rang. Es gab da aber nur einen Dichter, der später Börnes erbitterter Feind wurde: das war Heine. Freilich: wer von denen, die sein Buch der Lieder aufschlagen, denkt daran, daß auch er einst zu jenem Jungen Deutschland gezählt wurde, dessen Schriften das Glück hatten, von einem deutschen Bundestage verboten zu werden!

2. Heinrich Heine.

Heinrich Heine wurde am 13. Dezember 1797 in Düsseldorf als Sohn des armen jüdischen Kaufmanns Samson Heine geboren. Er hieß ursprünglich Harry (so genannt nach einem der besten Freunde des Hauses in Liverpool) und nahm den Vornamen Heinrich erst als Christ an. Der Vater (geboren 1764) war in seiner Jugend als geborener Hannoveraner Proviantmeister des Prinzen Ernst von Cumberland mit Offiziersrang. Die Mutter (geboren 1771) hieß als Mädchen Peira van Geldern und wandelte später ihren Vornamen in Betty um. Sie entstammte einer wohlhabenden jüdischen Familie, die um 1700 aus Holland eingewandert war. „Peierche“ war in ihrer Heimatstadt Düsseldorf vortrefflich erzogen, sprach englisch und französisch und liebte besonders Rousseau und Goethe. 1797 fand die Vermählung statt. In der Bolkerstraße Nr. 602, wo Samson ein Tuch- und Manufakturgeschäft eröffnete, kam Harry zur Welt. Er erhielt dann Geschwister: 1800 seine Schwester Charlotte, 1805 seinen Bruder Gustav und 1807 seinen Bruder Maximilian. Besonders an seine Schwester schloß er sich eng an.

In der Knabenschule war Harry stets einer der ersten. Für Violin- und Tanzunterricht, der durch die musikalische Mutter eingeführt wurde, zeigte er keine Neigung. Besser lernte er zeichnen. Obwohl die Eltern freie religiöse Anschauungen hatten, wurden die Kinder doch streng zeremoniell erzogen. Von seinem zehnten Lebensjahre ab besuchte Harry ein französisches Lyzeum. Während seiner Schulzeit entstand als sein erstes Gedicht, jedenfalls noch vor seinem sechzehnten Lebensjahre, „Belsazar“. Zu seiner Lieblingslektüre gehörten Cervantes' „Don Quixote“ in Tiecks Übersetzung und „Gullivers Reisen“ von Swift.

1814 bezog Harry auf den Wunsch seiner Eltern die Vahrenkampfsche Handelsschule in Düsseldorf, um sich auf den kaufmännischen Beruf vorzubereiten. 1815 besuchte er mit seinem Vater die Frankfurter Messe. In Frankfurt wurde er dann Volontär im Kontor des Bankiers Rindskopf, wo er jedoch nur wenige Wochen blieb. Spuren dieses Aufenthalts finden sich noch in seinem novellistischen Fragment „Der Rabbi von Bacherach“. Er kehrte nun nach Düsseldorf zurück, um dann nach Hamburg überzusiedeln, wo sein reicher Oheim Salomon Heine sich seiner annehmen wollte. Aber mit jedem Tage wuchs seine Abneigung gegen den kaufmännischen Beruf, mit dem seine Veranlagung zur Träumerei ohnehin in bedenklichem Widerspruch stand, während sein poetisches Talent immer deutlicher hervortrat. Hier wurde er auch in die unglückliche Liebe zu seiner Cousine Amalie Heine, Salomons dritter Tochter, verstrickt. Über diese Liebe schrieb er an seinen Freund Christian Sethe am 27. Oktober 1816 einen Brief, in dem er auch auf seine Poesie einging: „Ich dichte viel; denn ich

habe Zeit genug, und die ungeheuren Handelsspekulationen machen mir nicht viel zu schaffen; — ob meine jetzigen Poesien besser sind als die früheren, weiß ich nicht; nur das ist gewiß, daß sie viel sanfter und süßer sind wie in Honig getauchter Schmerz. Ich bin auch gesonnen, sie bald (es kann indessen doch viele Monate dauern) in Druck zu geben. Aber das ist die Schwerenotssache: da es dazu lauter Minnelieder sind, würde es mir als Kaufmann ungeheuer schädlich sein." Am 27. Februar und 17. März 1817 veröffentlichte er seine ersten Lieder unter dem Pseudonym „Sy Freudhold Riesenharf" in „Hamburgs Wächter". 1818 eröffnete er mit Hilfe seines Oheims ein eigenes Kommissionsgeschäft in englischen Manufakturwaren unter der Firma Harry Heine & Cie., das er indessen schon im folgenden Jahre wieder aufgeben mußte. Der Oheim, der wohl einsah, daß er niemals ein ordentlicher Kaufmann werden würde, bewilligte ihm nun auf seine Bitten die Mittel zum juristischen Studium unter der Bedingung, daß er sich den Doktorgrad erwerbe und dann sich als Advokat in Hamburg niederlasse. 1819 verließ er die Stadt und ging zur Vorbereitung zunächst nach Düsseldorf. Zu seiner Lieblingslektüre gehörten damals Uhlands Balladen, unter deren Einfluß er seine Napoleon-Romanze „Die Grenadiere" dichtete.

Am 11. Dezember 1819 wurde Heine in Bonn immatrikuliert. Er hörte die Geschichte der deutschen Sprache bei A. W. Schlegel, Tacitus' „Germania" bei Arndt und anderes, besonders natürlich juristische Vorlesungen. Zu seinen Studienfreunden gehörte außer Sethe und Josef Neunzig auch Karl Simrock. Das juristische Studium wurde von ihm bald zugunsten der Traumbilder, Lieder und Romanzen seiner „Jungen Leiden" sowie seiner Sonette vernachlässigt. In dem Dörfchen Beul bei Bonn begann er seine Tragödie „Almansor". Er besuchte nach Schluß des Sommersemesters 1820 die Eltern, machte eine Wanderung durch Westfalen und ging danach für den Winter an die Universität Göttingen, wo er am 4. Oktober 1820 immatrikuliert wurde. „Ich höre", schrieb er von hier aus an seinen Freund Fritz Beughem, „Beneckens Kollegium über altdeutsche Sprache mit großem Vergnügen. Denk Dir, Fritz, nur 9 (sage neun) Studios hören dieses Kollegium. Unter 1300 Studenten, worunter doch gewiß tausend Deutsche, sind nur neun, die für die Sprache, für das innere Leben und für die geistigen Reliquien ihrer Väter Interesse haben. O Deutschland!" Das Studium der Rechte ließ er auch hier liegen. Wie in Bonn Schlegel, so trat ihm hier Sartorius näher, bei dem er Geschichte hörte, und der ihm Großes voraussagte mit der Einschränkung: „Indessen, man wird Sie nicht lieben." Das Göttinger Leben, von ihm später in der „Harzreise" verspottet, sagte ihm so wenig zu, daß ein ihm wegen einer Duellangelegenheit erteiltes „consilium abeundi" für sechs Monate ihn nicht schwer traf. Ende Februar 1821 ging er nach Berlin, wo die Erinnerung an Lessing in ihm auflebte: „Mich durchschauert's, wenn ich denke: auf dieser Stelle hat vielleicht Lessing gestanden."

In Berlin trat er in den Freundeskreis der Rahel Varnhagen (1771—1833) ein, bei der er die Brüder Humboldt und Schlegel, Chamisso, Fouqué, Tieck, Schleiermacher und andere traf; ihr widmete er später sein „Lyrisches Intermezzo". Einfluß gewann hier auf ihn die Dichterin Elise von Hohenhausen. Varnhagen machte ihn

auch mit Heinrich und Charlotte Stieglitz bekannt, deren tragisches Schicksal er nach einem Besuche in ihrem Potsdamer Gartenhause voraus sah. In der Weinstube Lutter u. Wegener in der Behrenstraße zechte er wohl auch mit Devrient, E. T. A. Hoffmann und Grabbe. Im Frühling 1821 erfuhr er, daß seine noch immer geliebte Amalie sich mit dem reichen Rittergutsbesitzer John Friedländer aus Königsberg vermählt habe. In seiner Lyrik brach sein Schmerz sich Bahn. Es war die einzige Sentimentalität in Heines Leben, die uns nicht von vornherein als unwahr erscheint. Wir denken an das Sonett „Im Jahre 1817" und die Strophen „Schöne Wiege meiner Leiden":

Hätt' ich dich doch nie gesehen,
Schöne Herzenskönigin!
Nimmer wär' es dann geschehen,
Daß ich jetzt so elend bin.

In F. W. Gubitz' Zeitschrift „Der Gesellschafter" erschien am 7. Mai 1821 Heines Kirchhof-Traumbild: „Ich kam von meiner Herrin Haus", auf das nun rasch andere Gedichte folgten. Im Dezember 1821 gab der Verleger der Zeitschrift (Mandersche Buchhandlung) die „Gedichte" gesondert heraus, die von Varnhagen im „Gesellschafter" und von Immermann im „Rheinisch-westfälischen Anzeiger" besprochen und gerühmt wurden. Auch Fouqué erkannte das neue Talent an.

Am studentischen Treiben beteiligte Heine sich gar nicht; trotzdem hatte er wieder ein Duell auszufechten, bei dem er von der Klinge in der Seite verwundet wurde. Seine Studien führten ihn besonders zu Hegels Philosophie, zu von der Hagens Vorlesungen über altdeutsche Literatur, zu Bopps vergleichender Sprachwissenschaft und ähnlichem. Am 4. August 1822 trat er einem von Gans, Zunz und Moser gegründeten „Verein für Kultur und Wissenschaft der Juden" bei.

1823 gab er seine — recht unbedeutenden — Tragödien „Almansor" und „William Ratcliff" sowie sein „Lyrisches Intermezzo" heraus. Noch in demselben Jahre wurde der „Almansor" am Braunschweiger Hoftheater aufgeführt, freilich mit völligem Mißerfolg. Bereits vorher (im Mai) verließ Heine Berlin und begab sich nach Lüneburg, wohin seine Eltern seit mehr als einem Jahre übergesiedelt waren. Berlins Einfluß auf Heines Poesie aber war entscheidend: hier erst wirkte die Romantik ganz auf ihn ein, vor allem durch ihre poetische Ironie und die volksliedartige Form lyrischer Dichtungen. Von Lüneburg aus besuchte er Hamburg, wo seit einem Jahre auch seine geliebte Schwester Charlotte mit dem Kaufmann Moritz Embden verheiratet war. Die Auseinandersetzung zwischen Oheim und Neffe, die einander immer weniger verstanden, führte zu keiner Annäherung. In Cuxhafen sah er zum erstenmal das Meer. Schließlich verließ er Hamburg mit dem Versprechen des Oheims, seinen Wechsel von 400 auf 500 Taler zu erhöhen und für zwei weitere Studienjahre zu bewilligen. 1824 ging er nun zum zweiten Male nach Göttingen, von wo aus er zu Ostern auch Berlin wieder einen Besuch abstattete. Im Sommer 1824 unternahm er eine fröhliche Ferienreise durch Thüringen und den Harz, deren

Schilderung, die berühmte „Harzreise“, 1826 im „Gesellschafter“ erschien. Der frische, freie Ton, der hier erklang, versetzte das Publikum in Entzücken:

Auf die Berge will ich steigen,
Wo die frommen Hütten stehen,
Wo die Brust sich frei erschließet
Und die freien Lüfte wehen.

Auf die Berge will ich steigen,
Wo die dunklen Tannen ragen,
Bäche rauschen, Vögel singen
Und die stolzen Wolken jagen.

Lebet wohl, ihr glatten Säle!
Glatte Herren! glatte Frauen!
Auf die Berge will ich steigen,
Lachend auf euch niederschauen.

Lyrisch mit soviel Empfindung eingeleitet, beginnt die Darstellung mit einem ironischen Abschnitt, der so beginnt: „Die Stadt Göttingen, berühmt durch ihre Würste und Universität......“, und dann von den Bewohnern sagt: „Im allgemeinen werden die Bewohner Göttingens eingeteilt in Studenten, Professoren, Philister und Vieh, welche vier Stände doch nichts weniger als streng geschieden sind. Der Viehbestand ist der bedeutendste.“

Über Osterode, Klausthal und Goslar wandert Heine zum Brocken, auf dessen Gipfel der Spötter die triviale Andacht seiner Mitreisenden beim Sonnenuntergang erlebt: „Wie ist die Natur doch im allgemeinen so schön!“ Nach anderen heiteren Episoden, die er scharf zu zeichnen und zu karikieren weiß, steigt er wieder den Berg hinab zur Ilse, die er besingt, und zur Bode, aus deren Tal er zur Roßtrappe emporklettert — aber wie er selbst sagt: „Die Harzreise ist und bleibt ein Fragment“. Gerade in der Harmlosigkeit und Absichtslosigkeit dieser Darstellung liegt ihr Reiz.

In Weimar suchte er bei Gelegenheit dieser Reise auch Goethe auf: „Wahrlich“, versichert er in seiner Schrift über die „Romantische Schule“, „als ich ihn in Weimar besuchte und ihm gegenüberstand, blickte ich unwillkürlich zur Seite, ob ich nicht auch neben ihm den Adler sähe, mit den Blitzen im Schnabel. Ich war nahe daran, ihn griechisch anzureden; da ich aber merkte, daß er deutsch verstand, so erzählte ich ihm auf deutsch, daß die Pflaumen auf dem Wege zwischen Jena und Weimar sehr gut schmeckten.“ Dürfen wir einem Bericht Maximilian Heines über diesen Besuch seines Bruders bei dem Weimarer Olympier trauen, so hätte Heine auf Goethes Frage, womit er sich jetzt beschäftige, geantwortet: „Mit einem Faust“, worauf Goethe gefragt habe, ob er weiter keine Geschäfte in Weimar habe, und Heine wiederum geantwortet habe: „Mit meinem Fuße über die Schwelle Ew. Exzellenz sind alle meine Geschäfte in Weimar beendet.“ Goethe mußte Heines durchaus auf Wahrheit beruhende Bemerkung für eine dreiste Anmaßung halten, da er selbst damals seinen eigenen Faust noch nicht beendigt hatte. Es klang wie die Ankündigung eines Wettbewerbs.

Heine erwarb sich noch im Jahre 1825 die Doktorwürde. In Heiligenstadt bei Göttingen trat er darauf, um eine Anstellung im preußischen Staatsdienst erhalten zu können, zum Christentum über. Von diesem Augenblick ab erst begann er die christliche Religion zu hassen, zumal da er bald einsah, daß er nun weder bei Juden

noch bei Christen Glück hatte. „Ich bin jetzt", schrieb er damals, „bei Christ und Jude verhaßt".

Mit 50 ihm von dem Oheim zur Verfügung gestellten Louisdors trat er im August 1825 eine Erholungsreise nach Norderney an, wo nun der erste Teil der Nordseebilder entstand. Nach der Rückkehr gab er die Absicht, sich in Hamburg als Advokat niederzulassen oder sich in Berlin zu habilitieren, bald auf. 1826 gab er im Campeschen Verlage die „Reisebilder" (I. Teil) heraus, die durch ihren freien, ganz persönlichen Ton großes Aufsehen erregten und ihm pekuniär einen neuen Aufenthalt in Norderney ermöglichten. Von da ging er wieder nach Lüneburg zu den Seinen. In Hamburg bereitete er die Fortsetzung seiner Reisebilder vor, die im April 1827 erschienen, zu derselben Zeit, da ihr Verfasser nach England reiste. Damals entstanden auch die „Ideen oder das Buch Le grand" (1826). Nach der Rückkehr blieb er abermals 14 Tage in Norderney und Wangeroge und besuchte dann den Oheim in Hamburg, dessen Kredit er stark in Anspruch genommen hatte. Auf dessen Vorhaltungen erwiderte er ruhig: „Weißt du, Onkel, das Beste an dir ist, daß du meinen Namen trägst." Über diese Dreistigkeit war Salomon Heine sprachlos. Noch später sagte er zu des Dichters Bruder: „Denke dir, er rechnet es sich noch zur Tugend an, daß ich ihm für seine Briefe an mich kein spezielles Honorar zu zahlen brauche." Damals sah er auch seine frühere Geliebte wieder. „Ich bin im Begriff", schreibt er an einen Freund, „diesen Morgen eine Frau zu besuchen, die ich in elf Jahren nicht gesehen habe, und der man nachsagt, ich sei einst verliebt in sie gewesen. Sie heißt Madame Friedländer aus Königsberg, sozusagen eine Cousine von mir." Zu derselben Zeit (1827) veranstaltete er bei Campe eine neue Ausgabe seiner Gedichte unter dem Titel: „Buch der Lieder."

Einer geschäftlichen Aufforderung Cottas folgend, ging er nun über Kassel, wo er die beiden Brüder Jakob und Wilhelm Grimm kennen lernte und von deren drittem Bruder Ludwig gezeichnet wurde, über Frankfurt a. M., wo er drei Tage lang freundschaftlich mit Ludwig Börne verkehrte, und über Heidelberg nach München, wo er für Cotta gegen ein Jahresgehalt von 2000 Gulden die „Politischen Annalen" redigieren und an den Zeitschriften „Das Ausland" und „Morgenblatt" mitarbeiten sollte. Jedoch nur ein halbes Jahr hielt er es hier aus. Im Juli 1828 reiste er über Innsbruck nach Italien, wo er zunächst Verona, Mailand, Genua, Livorno und die Bäder von Lucca besuchte. In seinen „Reisebildern" waren inzwischen die „Xenien" erschienen, durch die sich Platen, auch seitens Immermanns, beleidigt fühlte. Der dritte Band der „Reisebilder", der 1830 erschien, erwiderte nun auf Platens Angriffe in dessen Lustspiel „Der romantische Ödipus", wo Heine der „Pindar vom Stamme Benjamin" und „des sterblichen Geschlechtes der Menschen Allerunverschämtester" genannt wurde, dessen Küsse Knoblauchsgerüche absonderten. Während Immermann mit der Broschüre antwortete: „Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Kavalier", fertigte Heine den Angreifer mit grausamer Ironie im 11. Kapitel der „Bäder von Lucca" ab; ein Dichter sei Platen gewiß nicht, ebensowenig eine Persönlichkeit: „Der Graf vermummt sich manchmal in fromme Gefühle,

er vermeidet die genaueren Geschlechtsbezeichnungen; nur die Eingeweihten sollen klar sehen; gegen den großen Haufen glaubt er sich genügsam versteckt zu haben, wenn er das Wort Freund manchmal ausläßt, und es geht ihm dann wie dem Vogel Strauß, der sich hinlänglich verborgen glaubt, wenn er den Kopf in den Sand gesteckt, so daß nur der Steiß sichtbar bleibt. Unser erlauchter Vogel hätte besser getan, wenn er den Steiß versteckt und uns den Kopf gezeigt hätte. In der Tat, er ist mehr ein Mann von Steiß als ein Mann von Kopf, der Name Mann überhaupt paßt nicht für ihn." Dieser ganze Poetenzank bliebe ohne solche Zitate unverständlich.

Nach längerem Aufenthalt in Florenz eilte Heine nach Hause, wo er seinen Vater nicht mehr am Leben traf: am 2. Dezember 1828 war Samson Heine gestorben. 1829 ging der Dichter nach Berlin. Hier suchte er Heinrich und Charlotte Stieglitz, Achim und Bettina von Arnim und viele andere der bekanntesten Persönlichkeiten auf. Im Frühling lebte er in Potsdam, im August auf Helgoland, beschäftigt mit dem vorhin erwähnten letzten Teil der „Reisebilder", der nach Erscheinen in Preußen zunächst verboten wurde. Heine blieb jetzt einstweilen in Hamburg. Auf Helgoland erhielt er im Juli 1830 die Nachricht von der französischen Juli-Revolution, die ihn begeisterte. 1831 erschienen seine „Nachträge zu den Reisebildern", während die „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski", 1831 entstanden, erst 1840 zusammen mit den „Florentinischen Nächten" im „Salon" herausgegeben wurden. Es gelang Heine aber nicht, sich eine feste Stellung zu verschaffen. Da entschloß er sich, von Metternich ohnehin gewarnt, der Heimat, die sich gegen die Israeliten, auch die getauften, ablehnend verhielt, den Rücken zu wenden und in das Land der neuen Freiheit zu eilen. Über Frankfurt, Heidelberg und Karlsruhe reiste er nach Paris, wo er in den ersten Maitagen 1831 eintraf und sich alsbald ganz heimisch fühlte.

Seine politischen Berichte für Cottas „Augsburger Allgemeine Zeitung" ließ er unter dem Titel „Französische Zustände" mit einer gegen die deutschen Machthaber gerichteten, scharfen Einleitung gesondert erscheinen. 1834 gab er sein Buch „De l'Allemagne" heraus. Trotz aller Angriffe auf deutsches Wesen und vor allem auf das Christentum verließ ihn doch niemals ein grenzenloses Heimweh. Alle diese und andere Abhandlungen, darunter die über „Die romantische Schule", finden wir heute (in deutscher Sprache) vereinigt in dem Buche über Deutschland. 1836 entstand sein novellistisches Fragment „Florentinische Nächte", das jedoch erst 1840 erschien („Salon").

In der „Romantischen Schule" werden die Dichter des Jungen Deutschland als die Apostel einer neuen Zeit gepriesen. Alsbald wurde diese Schrift von der preußischen Regierung verboten mit dem Hinzufügen, „daß rücksichtlich der sämtlichen künftigen literarischen Erzeugnisse des Heinrich Heine, welcher bereits zu verschiedenen Bücherverboten Veranlassung gegeben hat, und dessen bisher erschienene Schriften fast sämtlich bedenklichen Inhalts sind, sie mögen erscheinen wo und in welcher Sprache es sei, dieselben Maßregeln eintreten sollen". Und am 10. Dezember 1835 hieß es in der Anklage des österreichischen Gesandten Grafen Münch-Bellinghausen gegen das Junge Deutschland vor dem Bundestage: „An der Spitze derselben steht Heinrich Heine in

Paris, welcher diese Töne bald nach der Juli-Revolution unter den Deutschen zuerst angeklungen hat."

Heines Ruhm stieg trotzdem von Tag zu Tage. Von zahlreichen Deutschen angegriffen — z. B. von Gustav Pfizer und Arnold Ruge —, aber auch von vielen als Berühmtheit aufgesucht — z. B. von Grillparzer, Dingelstedt, Grün, Herwegh —, verkehrte er ein Jahr lang besonders mit Heinrich Laube, der sich ebenfalls zeitweise in Paris aufhielt. Im Oktober 1834 lernte er in dem Schuhwarenladen der Madame Maurel, an deren Schaufenster er oft vorübergehen mußte, ihre Nichte Mathilde Crescentia Mirat kennen, die von einem Dorf in die Stadt gekommen war, um bei ihrer Tante als Verkäuferin tätig zu sein. Aus dem Verhältnis, das sich nun anbahnte, entwickelte sich bald mehr: Mathilde bezog mit dem Dichter eine gemeinsame Wohnung. Sie war so ungebildet, daß sie zunächst weder lesen noch schreiben konnte, und von Heines Bedeutung ahnte sie nichts. Sie lebten von seinem Honorar und von einer Jahresrente von 4000 Franken, die der Hamburger Oheim dem Dichter ausgesetzt hatte. Eine Erhöhung der Rente auf 4800 Franken erfolgte nach einem Besuch, den Salomon Heine dem jungen Paare abstattete. Außerdem gelang es dem Dichter, sich von der französischen Regierung eine jährliche Unterstützung von 4800 Franken zu erwirken, eine Gabe, die, wie er sagt, „das französische Volk an so viele Tausende von Fremden spendete, die sich durch ihren Eifer für die Sache der Revolution mehr oder minder glorreich kompromittiert hatten und an dem gastlichen Herde Frankreichs eine Freistätte suchten." Auf ihn selbst jedoch traf diese Auslegung schwerlich zu. Aber ein Mann moralischer Bedenken ist Heinrich Heine nie gewesen.

Inzwischen hatte sich sein Freund Börne, der ihm Charakterlosigkeit vorwarf, in seinen grimmigen Feind verwandelt. Heines ganzer Haß entlud sich erst nach Börnes Tode 1837 in dem Buche, das er dem früheren Gegner widmete. Es kam darauf zu einem Duell mit dem Gatten der Madame Strauß, einer Freundin Börnes, das unblutig verlief, Heine jedoch nachher veranlaßte, sich mit seiner Mathilde in ihrem Interesse am 30. August 1841 kirchlich trauen zu lassen.

Eine zweite Periode in Heines poetischem Schaffen begann mit seinem Versepos „Atta Troll", das im Herbst 1841 entstand und in Laubes „Eleganter Welt" erschien. „Ich hätte nie geglaubt", sagt er in einer späteren Vorrede (1846), „daß Deutschland so viele faule Äpfel hervorbringt, wie mir damals an den Kopf flogen." Dieser „Sommernachtstraum" ist eine Satire auf deutsche Philosophie, Religion, Politik und Kritik, gerichtet vor allem gegen jenes Publikum, das von einem Dichter Gesinnung, aber keine Kunst verlangt. Dieser köstliche Tanzbär Atta Troll ist mit seiner Mumma unsterblich geworden. Das Lied beginnt:

Rings umragt von dunklen Bergen,
Die sich trotzig übergipfeln,
Und von wilden Wasserstürzen
Eingelullet, wie ein Traumbild,

Liegt im Tal das elegante
Cauterets. Die weißen Häuschen
Mit Balkonen; schöne Damen
Stehen drauf und lachen herzlich.

Heine hatte das Pyrenäenbad Cauterets aus eigener Anschauung soeben erst kennen gelernt, kurz bevor er sich mit Strauß duellierte.

Herzlich lachend schaun sie nieder
Auf den wimmelnd bunten Marktplatz,
Wo da tanzen Bär und Bärin
Bei des Dudelsackes Klängen.

Atta Troll und seine Gattin,
Die geheißen schwarze Mumma,
Sind die Tänzer, und es jubeln
Vor Bewundrung die Basken.

Jedoch Atta Troll entrinnt seiner Gefangenschaft in seine Höhle bei dem Paß von Ronceval:

Dort im Schoße der Familie
Ruht er aus von den Strapazen
Seiner Flucht und von der Mühsal
Seiner Völkerschau und Weltfahrt.

Süßes Wiedersehn! Die Jungen
Fand er in der teuren Höhle,
Wo er sie gezeugt mit Mumma,
Söhne vier und Töchter zwei.

Die Lehren, die Atta Troll seinen Kindern erteilt, sind tiefster Weisheit voll, leuchten aber von ungewollter Satire:

Droben in dem Sternenzelte,
Auf dem goldnen Herrscherstuhle,
Weltregierend, majestätisch,
Sitzt ein kolossaler Eisbär.

Einmal glaubt Atta Troll draußen Mummas Stimme zu hören — er stürzt hinaus, fällt in den Hinterhalt und wird erschossen; doch seine Denkmalsinschrift ist schon bereit:

Atta Troll, Tendenzbär; sittlich
Religiös; als Gatte brünstig;
Durch Verführtsein von dem Zeitgeist,
Waldursprünglich Sansculotte;

Sehr schlecht tanzend, doch Gesinnung
Tragend in der zott'gen Hochbrust;
Manchmal auch gestunken habend;
Kein Talent, doch ein Charakter.

Mumma dagegen findet „eine feste Stellung, eine lebenslängliche Versorgung" im Pariser Jardin des Plantes, wo sie mit einem sibirischen Wüstenbären fortan zusammenlebt. Der Schlußgesang wendet sich an Heines Freund Varnhagen:

Klang das nicht wie Jugendträume,
Die ich träumte mit Chamisso
Und Brentano und Fouqué
In den blauen Mondscheinnächten? . . .

Ach es ist vielleicht das letzte,
Freie Waldlied der Romantik!
In des Tages Brand- und Schlachtlärm
Wird es kümmerlich verhallen.

Die Liebe zur Mutter trieb Heine 1843 zu einem Besuch in Hamburg, wo er am 23. Oktober anlangte und bis zum 6. Dezember blieb. Im folgenden Sommer kam er wieder, dieses Mal mit Mathilde, die aber nach 14 Tagen wieder zurückreiste. Die poetische Frucht der ersten Reise war das satirische Versepos „Deutschland. Ein Wintermärchen", geschrieben im Januar 1844 zu Paris.

Denkt euch, mit Schmerzen sehne ich mich
Nach Torfgeruch, nach den lieben
Heidschnucken der Lüneburger Heid',
Nach Sauerkraut und Rüben.

Ich sehne mich nach Tabaksqualm,
Hofräten und Nachtwächtern,
Nach Plattdeutsch, Schwarzbrot, Grobheit sogar,
Nach blonden Predigerstöchtern.

Auch nach der Mutter sehne ich mich,
Ich will es offen gestehen,
Seit dreizehn Jahren hab' ich nicht
Die alte Frau gesehen.

Über Aachen, Köln, Paderborn, Minden geht die Reise:

Das halbe Fürstentum Bückeburg
Blieb mir an den Stiefeln kleben;
So lehmichte Wege hab' ich wohl
Noch nie gesehen im Leben.

In diesem Ton geht es lustig weiter, bis der Reisende in Hamburg ist:

Gar manche, die ich als Kälber verließ,
Fand ich als Ochsen wieder;
Gar manches kleine Gänschen ward
Zur Gans mit stolzem Gefieder.

Aber wider Willen schleicht sich auch stille Wehmut in diesen Spott:

Ich wollte weinen, wo ich einst
Geweint die bittersten Tränen —
Ich glaube, Vaterlandsliebe nennt
Man dieses törichte Sehnen.

Ich spreche nicht gern davon; es ist
Nur eine Krankheit im Grunde.
Verschämten Gemütes, verberge ich stets
Dem Publico meine Wunde.

Heines Leben neigte sich dem Abgrund zu. Zuerst erfaßte ihn quälende Eifersucht gegen Mathilde, die so einfältig, ungebildet und genußsüchtig blieb, wie sie am ersten Tage gewesen war. Dann starb der Oheim, und es bedurfte erst eines längeren Kampfes, um dessen Sohn Karl zur weiteren Zahlung der ganzen Jahresrente und — nach des Dichters Tode — ihrer Hälfte an die Witwe zu zwingen. Die schlechten Nachrichten regten den Dichter so auf, daß er sich eine Lähmung zuzog, deren Folgen er nicht mehr überwinden konnte. Rasch nahm die Krankheit zu, nur Morphium, von dem er jährlich für 500 Franken verbrauchte, linderte seine Schmerzen. Seit dem Revolutionsjahr 1848 konnte er sein Lager, die „Matratzengruft", nicht mehr verlassen. Dennoch feierte seine Muse nicht: die Gedichte, die 1846—51 entstanden, wurden im „Romanzero" vereinigt. Seine Geschwister Gustav, Max und Charlotte besuchten ihn noch in seiner Krankheit. Eine junge liebreizende Deutsche namens Camilla Selden — von Heine die „Mouche" genannt, weil sie ein Petschaft mit einer eingravierten Fliege führte — saß in stiller Verehrung stunden- und tagelang an seinem Lager, las ihm vor, schrieb für ihn Briefe, korrigierte den Druck seiner Werke und erntete die letzte Dichterliebe. Es war die Liebe eines Sterbenden, die er jedoch deshalb seiner Mathilde nicht entzog. In ihrem Alter hat Camilla selbst den Schleier gelüftet, der so lange über der unbekannten „Mouche" lag. Heines letzte Arbeit waren außer dem Gedicht „Bimini" seine Memoiren, von denen

aber nur ein Fragment (1806—16) auf uns gekommen ist. In der Nacht vom 16. zum 17. Februar 1856 ist er gestorben. Auf dem Montmartre wurde er bestattet in Anwesenheit Theophil Gautiers, Mignets und Alexander Dumas'. Mathilde überlebte ihren Gatten um 27 Jahre und wurde nach ihrem Tode neben ihm beigesetzt. Den Grabstein des Dichters zieren seine eigenen Verse:

Wo wird einst des Wandermüden
Letzte Ruhestätte sein,
Unter Palmen in dem Süden?
Unter Linden an dem Rhein?

Werd' ich wo in einer Wüste
Eingescharrt von fremder Hand,
Oder ruh' ich an der Küste
Eines Meeres in dem Sand?

Immerhin! Mich wird umgeben
Gottes Himmel, dort wie hier,
Und als Totenlampen schweben
Nachts die Sterne über mir.

3. Heines Lyrik.

Unser bedeutendster Lyriker nach Goethe hat doch mit diesem fast gar nichts gemeinsam. Heine erlebt nicht goethisch. Die Eindrücke seines Lebens sind äußerliche Werte, die von seiner Kunst nur technisch übernommen werden. Seine Poesie war keine innere Konfession. Es sang und jauchzte nicht in ihm, und kein stürmischer Jugenddrang, kein Übermenschentum riß ihn über die Grenzen der poetischen Form hinaus. Erkenner war er, nicht Bekenner. Auch Natur, Liebe, Freundschaft, Unsterblichkeit, Gott, ja, alles was edel und hoch, was stolz, rein und jung ist, läßt sich aus seiner Lyrik wegdenken, ohne daß diese dadurch aufgehoben würde. Kann man das, was übrig bleibt, denn aber noch Lyrik nennen? Und doch:

Leise zieht durch mein Gemüt
Liebliches Geläute,
Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling hinaus ins Weite.

Kling hinaus bis an das Haus,
Wo die Blumen sprießen.
Wenn du eine Rose schaust,
Sag, ich lass' sie grüßen.

Es ist ein wundersamer lyrischer Klang in diesen Versen, der uns sagt, daß hier ein großer Lyriker zu uns spricht. Untersuchen wir die beiden Strophen näher, so bleibt nicht viel Schönheit übrig. Kein tiefer Gedanke, keine tiefe Empfindung, keine neue Innenform! Als Ganzes aber ist diese Lockpoesie unangreifbar, für ein solches Frühlingsläuten als zarten Dichtergruß hinüber zur geliebten Rose hin hat ein jeder Ohr.

Es ist der Rhythmus, der diese Lyrik beschwingt. Kein lebendiger Puls ist an ihr zu spüren, wie Eiseskälte geht es über die duftigen Blüten, so jugendfrisch, so veilchenblau oder rosenrot sie auch erscheinen. Ihr Schöpfer verlor sich nicht in der Empfindung, aus der sie herausgewachsen zu sein scheinen. Meist sind es vier glatt gereimte, zu je einer Strophe vereinte Verse, deren melodischer Tonfall kaum seinesgleichen hat. So ist die „Loreley" das Rheinlied des deutschen Volkes und darüber hinaus die Vermittlerin deutscher Gefühle, deutscher Sentimentalität im Auslande geworden, obwohl die „wundersame, gewaltige Melodei" dieser sagenhaften Bergjung-

frau, die zuerst von Clemens Brentano besungen wurde, nichts anderes ist als die rhythmische Nachahmung der plätschernden Wellen des Rheins und die träumerische Spiegelung des Abendsonnenscheins.

Heines Lyrik ist genau so seelenlos wie Fräulein Loreley; es ist ihm gar nicht eingefallen, sich von Gefühlen angreifen, geschweige denn verzehren zu lassen. Es kam ihm nur darauf an, daß sein Gedicht gut wurde. Träumerisch deutsches Sinnen ohne Ziel war seine Sache nicht. Aber reich ausgestattet mit Phantasie und feinen Nerven, die jede Stimmung aufzunehmen und weiterzuschwingen vermochten, überließ er sich dem Traum, dem dann ein durchaus wesenhaftes Gebilde entstieg. Man kann ein wunderbar musikalisches Gehör besitzen und es durch eigene Melodien betätigen, ohne deshalb das zu haben, was rein menschlich durch die Verarbeitung von persönlichen Innenwerten das musikalische Genie zum großen Komponisten macht. Und das besaß Heine nicht.

War er deshalb kein Lyriker? Gewiß war er das, er gehört zu den größten Lyrikern der Weltliteratur. Wir rühren mit solchen Fragen an die Urprobleme der Kunst. Mit der Zeit ist es vorbei, da unkünstlerisch hieß, was nicht charaktervoll war; da man zuvor Kenntnis des Dichterlebens brauchte, um dessen Werke anzuerkennen. Aber die Literaturgeschichte hat das Verhältnis des Dichters zu seinem Gedicht festzustellen, will sie seine Kunst und seine Wirkungen bis zu Ende begreifen.

Heine und seine Lyrik sind, so fanden wir, nicht dasselbe. Heine machte seine Verse, Goethe wurde von seinen Gedichten gemacht, beide bei Gelegenheit lyrischer Stimmungen, die außerhalb der Macht des Menschen liegen, und deren Herbeiführung von seinem Willen unabhängig ist. Sie kommen mit der Geburt als Anlage auf die Welt, können nicht angelesen, nicht anerzogen werden. Sie sind Nervensache. Man hat sie, oder man hat sie nicht. Goethe sowohl wie Heine hatten diese lyrischen Gesamtstimmungen, in deren Verlauf die Natur durch Goethe als ihr Organ sprach, während Heine den Augenblick geistig ausnutzte. Große Lyriker waren sie beide, wenn wir mit dem Begriff der Größe nicht etwas verbinden, was bereits aus der reinen Ästhetik hinausführt.

Wie sorgsam ist jedes Wort an seinen Platz gestellt in den vier Strophen des „Asra".

Täglich ging die wunderschöne
Sultanstochter auf und nieder
Um die Abendzeit am Springbrunn,
Wo die weißen Wasser plätschern.

Täglich stand der junge Sklave
Um die Abendzeit am Springbrunn,
Wo die weißen Wasser plätschern;
Täglich ward er bleich und bleicher.

Eines Abends trat die Fürstin
Auf ihn zu mit raschen Worten:
„Deinen Namen will ich wissen,
Deine Heimat, deine Sippschaft!"

Und der Sklave sprach: „Ich heiße
Mohammed, ich bin aus Yemen.
Und mein Stamm sind jene Asra,
Welche sterben, wenn sie lieben."

Man denke: Heine und eine solche Asra-Liebe! Warum aber sollte es notwendig sein, sich bei einem jeden Gedicht den Dichter vorzustellen? Tun wir das nicht, so ver-

sinkt unsere Kritik in dem zarten Gewebe dieser Träumerei von einer Prinzessin, die lieben und leben, einem Knaben, der lieben und sterben muß, und von ihrem ahnungsvollen Zusammensein „um die Abendzeit am Springbrunn". Und doch träumt der Dichter mit sehr hellen Augen: die erste Strophe zeichnet die Sultanstochter, die zweite den Asra, die dritte ihre Frage, die vierte seine Antwort. Die fünfte müßte ihre erwachende Liebe und die sechste seinen Tod enthalten. Aber der Dichter hütet sich wohl, die träumerische Stimmung, die über dem Ungesagten ruht, zu zerstören; und so kann es denn auch anders kommen, als der Leser glaubt.

Ein Gegenstück zum „Asra" bildet „Die Wallfahrt nach Kevlaar". Auch hier war Heine als Mensch nicht beteiligt, nichts lag ihm, der vom israelitischen zum protestantischen Glauben übergetreten war, aber zu keiner Religion ein inneres Verhältnis hatte, ferner als Schwärmerei für die Jungfrau Maria. Und doch spricht ein schlichtherziges Empfinden aus diesen Versen, die den tiefen Liebeskummer eines jungen Menschen durch den von der Jungfrau nächtlich gebrachten Tod vergehen lassen; die Wallfahrt hat ihren Zweck erfüllt: „Gelobt seist du, Marie." Hier ist das Ende deutlich ausgesprochen, wie es die größere epische Ballade fordert. Man sieht an diesen Beispielen, wie der Dichter die Tonleiter der Empfindungen und Stimmungen beherrscht.

Wäre der Rhythmus nicht, so sähen wir freilich oft eine erschreckende Leere dort, wo wir poetischen Inhalt erwarten. Goethe hat es nicht nötig, sich immer um rhythmische Schwingungen oder Reime zu kümmern. Was aber würde übrig bleiben, wenn wir beide etwa von dem folgenden Spruch abzögen:

Anfangs wollt' ich fast verzagen,
Und ich glaubt', ich trüg' es nie;
Und ich hab' es doch getragen, — -
Aber fragt mich nur nicht: wie?

In Prosa ist diese Wendung undenkbar. Genau so ist es mit den „Grenadieren", an deren Napoleon-Begeisterung weder Heine noch sonst jemand geglaubt hat. Aber der Klang täuscht über die innere Hohlheit oder Häßlichkeit des Gedankens hinweg:

Was schert mich Weib, was schert mich Kind,
Ich trage weit bessres Verlangen;
Laß sie betteln gehn, wenn sie hungrig sind, —
Mein Kaiser, mein Kaiser gefangen!

Wenige Empfindungen in der deutschen Literatur sind so unwahr wie diese; der Ton aber ist wahr.

Heines eigentliche Liebeslyrik verleugnet den Charakter der inneren Unwahrhaftigkeit nicht und gehört gleichwohl zu der lieblichsten und zierlichsten der gesamten Weltliteratur, wenn wir uns an den Ausdruck selbst halten. Unwiderstehlich hat sie denn auch die Komponisten angezogen.

Auf Flügeln des Gesanges,
Herzliebchen, trag' ich dich fort,
Fort nach den Fluten des Ganges,
Dort weiß ich den schönsten Ort.

Gekünstelt ist nichts an Heines Versen, soweit die Form in Frage kommt. Der Inhalt dagegen verrät sich bisweilen als zusammengedacht wie in den beiden häufig ja ironisch verstandenen Strophen von dem nordischen Fichtenbaum und der südlichen Palme, die doch nichts anderes darstellen sollen, als den Dichter in seiner Berliner Einsamkeit und seine geliebte Cousine in Hamburg. Andere diesem Motive gewidmete Verse greifen nicht viel tiefer in die Natur hinein:

Es ist eine alte Geschichte,
Doch bleibt sie immer neu;
Und wem sie just passieret,
Dem bricht das Herz entzwei.

Und hier ist schon jener spöttische Ton leise hörbar, der dann die Liebeslyrik immer stärker durchklingt und sie vielfach in ihr Gegenteil umschlagen läßt. Am Teetisch sehen wir den Liebhaber als Weltmann der Charakteristik der Liebe mit überlegenem Hohn lauschen:

Am Tische war noch ein Plätzchen,
Mein Liebchen, da hast du gefehlt,
Du hättest so hübsch, mein Schätzchen,
Von deiner Liebe erzählt.

„Vergiftet sind meine Lieder", ruft er selbst aus. Aber kein aufrichtiger Zorn reißt ihn hin, dieser Liebesdichter gibt sein Ich nicht auf, und spöttisch erinnert er sich des Augenblicks, da sein Liebchen ihn unter dem Lindenbaum bei dem gegenseitigen Treueschwur in die Hand biß, damit er sie nicht vergesse:

O Liebchen mit dem Äuglein klar,
O Liebchen schön und bissig!
Das Schwören in der Ordnung war,
Das Beißen war überflüssig.

Ein solches Außenstehen vor den Pforten wirklicher Liebe, eine so kühle Überlegenheit über die Macht des Gefühls schärft freilich den Blick für alles, was die Liebe bei andern fertig bringt. In wenigen Versen weiß der Dichter eine Liebestragödie zu zeichnen, an die man glaubt, an die man ohne Kenntnis dieser Verse aber nicht glauben könnte, auch wenn jemand sie ausführlich in Prosa erzählte und begründete:

Sie liebten sich beide, doch keiner
Wollt' es dem andern gestehn;
Sie sahen sich an so feindlich
Und wollten vor Liebe vergehn.

Sie trennten sich endlich und sahn sich
Nur noch zuweilen im Traum;
Sie waren längst gestorben
Und wußten es selber kaum.

Aber es gibt auch Verse, in denen die Kälte ganz von dem Dichter zu weichen scheint, Verse, die als schönster Schmuck die meisten Poesie-Albums zieren, wie „Du bist wie eine Blume so hold und schön und rein", oder das innige: „Mädchen mit dem roten Mündchen". Wie traut, so recht deutsch klingt die zweite Strophe:

Lang ist heut der Winterabend,
Und ich möchte bei dir sein,
Bei dir sitzen, mit dir schwatzen
Im vertrauten Kämmerlein.

Vieles gibt es in Heines Lyrik, was ganz herzinniges Liebesgefühl ist: „Ich wollt', meine Schmerzen ergössen sich all in ein einziges Wort." Und dann das Mailied:

Im wunderschönen Monat Mai,
Als alle Knospen sprangen,
Da ist in meinem Herzen
Die Liebe aufgegangen.

An die treuherzige Lyrik Eichendorffs werden wir bei manchem Gedicht Heines erinnert. Aber es ist zuletzt nicht der wirkliche Empfindungsinhalt, der beide miteinander verbindet, sondern jenes Überströmen, jener volksliedartige Naturton, der die ganze Romantik beherrscht und auf Heine, wie wir sahen, besonders seit seinen ersten Berliner Tagen eingewirkt hat:

Ich will meine Seele tauchen
In den Kelch der Lilie hinein;
Die Lilie soll klingend hauchen
Ein Lied von der Liebsten mein.

Das Lied soll schauern und leben
Wie der Kuß von ihrem Mund,
Den sie mir einst gegeben
In wunderbar süßer Stund.

Dem steht aber noch eine andere Liebeslyrik gegenüber, die wir nicht für möglich halten würden, wenn wir nur die mitgeteilten Proben kennten. Selbst der überlegene Spott und die Kälte der Betrachtung kennzeichnen noch nicht ganz Heines erotische Lyrik, wenn sie von „Dianens" „schönen Gliedermassen" oder dem schönen Kinde unter den Berliner Linden redet. Immer aber bleibt sie geistreich und anmutig, sie wird nicht sinnlich plump wie so oft die verwandte Lyrik der Modernen.

Nicht nur die Liebeslyrik Heines hat ihre eigene Note. Ein feiner Spott rieselt durch seine meisten Vierzeiler. Heines poetische Ironie ging mit Notwendigkeit aus seinem Leben und seiner Weltanschauung hervor. Für nichts hatte er einen so scharfen Blick wie für menschliche Schwächen. Es war gefährlich, sein Feind, noch gefährlicher, sein Freund, geradezu verhängnisvoll aber, sein Verehrer zu sein. Ein paar Strophen aus der „Heimkehr" mögen als Beispiel dienen:

Diesen liebenswürd'gen Jüngling
Kann man nicht genug verehren;
Oft traktiert er mich mit Austern
Und mit Rheinwein und Likören.

Zierlich sitzt ihm Rock und Höschen,
Doch noch zierlicher die Binde,
Und so kommt er jeden Morgen,
Fragt, ob ich mich wohl befinde;

Spricht von meinem weiten Ruhme,
Meiner Anmut, meinen Witzen;
Eifrig und geschäftig ist er,
Mir zu dienen, mir zu nützen.

Und des Abends in Gesellschaft,
Mit begeistertem Gesichte,
Deklamiert er vor den Damen
Meine göttlichen Gedichte.

O wie ist es hocherfreulich,
Solchen Jüngling noch zu finden,
Jetzt in unsrer Zeit, wo täglich
Mehr und mehr die Bessern schwinden.

Treffend und ätzend sind solche Gedichte, lyrisch sind sie eigentlich nicht. Sarkasmus tötet die Stimmung. In Heines Lyrik schläft fast stets ein kleines Teufelchen,

das dann auch bisweilen aufwacht, zumal am Schluß, wie in dem Gedicht „Seegespenst“: auf dem Schiffe fahrend, starrt der Dichter, in Träumereien versunken, über Bord, bis ihn der Kapitän beim Fuß ergreift und mit den Worten zurückzieht: „Doktor, sind Sie des Teufels?“ So endet auch der romantische Sang von der seligen Insel „Bimini“ mit der trübseligen Feststellung, daß menschliche Seligkeit im Grunde nur auf dem Nichts und dem Vergessen beruhe.

Doch gerade diese Neigung zur poetischen Ironie weist Heine noch stärker zur Romantik hin, die sich ja durchaus nicht auf Schwärmerei beschränkte. Und hier in „Bimini“ singt er ihr ein letztes Lied, ihr Sterbelied.

Wunderglaube! blaue Blume,
Die verschollen jetzt, wie prachtvoll
Blühte sie im Menschenherzen
Zu der Zeit, von der wir singen.

Eines Morgens, bräutlich blühend,
Tauchte aus des Ozeanes
Blauen Fluten ein Meerwunder,
Eine ganze neue Welt —

Eine neue Welt mit neuen
Menschensorten, neuen Bestien,
Neuen Bäumen, Blumen, Vögeln,
Und mit neuen Weltkrankheiten.

Man sieht, Heine würde es sich nicht vergeben, seine Phantasie umherschweifen zu lassen, ohne ihr am Ende den ironischen Beobachter nachzusenden. Doch hören wir den Romantiker weiter, der, wie dramatisch einst Clemens Brentano, jetzt lyrisch auf Ponce de Leon zurückgreift:

Seltsam! Aus des Wunderglaubens
Wunderzeit klingt mir im Sinne
Heut beständig die Geschichte
Von Don Juan Ponce de Leon,

Welcher Florida entdeckte,
Aber jahrelang vergebens
Aufgesucht die Wunderinsel
Seiner Sehnsucht: Bimini.

Zur Fahrt nach Bimini ladet er nun seine Leser auf sein aus Trochäen gezimmertes Schiff:

Phantasie sitzt an dem Steuer,
Gute Laune bläht die Segel,
Schiffsjung' ist der Witz, der flinke:
Ob Verstand an Bord? Ich weiß nicht.

Wie man nach Bimini kommt, und wie es dort aussieht, davon singt Ponce de Leons Begleiterin, eine alte Indianerin, das berühmte Lied:

Kleiner Vogel Kolibri,
Führe uns nach Bimini,
Fliege du voran, wir folgen
In bewimpelten Pirogen.

Kleines Fischchen Brididi,
Führe uns nach Bimini;
Schwimme du voran, wir folgen
Rudernd mit bekränzten Stangen.

Auf der Insel Bimini
Blüht die ew'ge Frühlingswonne,
Und die goldnen Lerchen jauchzen
Am Azur ihr Tirili.

Heines Lyrik gehört der Welt. Den heftigsten Widerspruch hat sie in Deutschland gefunden, wo man sie vaterlandslos schalt. Aber Heines Angriffe richten sich nicht gegen seine Heimat, sondern gegen ihre damaligen Herren und Einrichtungen. Heute ist die Bahn für sie frei. Und tief sitzt doch in ihm eine verhaltene Liebe zu allem Deutschen, während er das Undeutsche mit grausamem Spott gerade in der völkischen Eigenart zu treffen weiß. Polen hat das in den „Memorien des Herren von Schnabelewopski" und in dem Liede von den beiden edlen Polen aus der Polackei erfahren. So hat es denn immer Bekenner deutschen Geistes gegeben, die auch Heine freudig anerkannten und seinen kühnen Ausspruch als wahr bestätigten:

Ich bin ein deutscher Dichter,
Bekannt im deutschen Land,
Nennt man die besten Namen,
So wird auch der meine genannt.

Und was mir fehlt, du Kleine,
Fehlt manchem im deutschen Land;
Nennt man die schlimmsten Schmerzen,
So wird auch der meine genannt.

Wer sich nur mit Moral und Patriotismus der Kunst zu nähern vermag, den wird Heines vielblättrige Lyrik notwendig enttäuschen. Er war ein großer Künstler, der sich um die Zahl seiner Leser nicht zu kümmern braucht. Und wie oft hören wir ihn in den Melodien unserer Komponisten! Wohl kein deutscher Dichter ist so oft vertont worden wie er. Einhundertundsechzigmal wurde „Du bist wie eine Blume", nahezu hundertmal „Leise zieht durch mein Gemüt" in Musik gesetzt. Und wenn seine Lieder nicht immer dem Klange entsprechen, der leise durch ein Gemüt zieht, so mögen wir mit den Worten eines seiner Lieder seiner geistigen Veranlagung und seines verfolgten Lebens gedenken:

Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht,
Er fiel auf die zarten Blaublümelein,
Sie sind verwelket, verdorret.

4. Ferdinand Freiligrath.

Durch Heines „Atta Troll" klingen Verse, die voll Spottes sind über den „schwarzen Freiligräthschen Mohrenfürsten". In der Vorrede vom Dezember 1846 sucht Heine den Eindruck abzuschwächen, als habe er Freiligrath dadurch herabsetzen wollen. „Bedarf es", sagt er da, „einer besonderen Verwahrung, daß die Parodie eines Freiligrathschen Gedichtes, welche aus dem Atta Troll manchmal mutwillig hervorkichert und gleichsam seine komische Unterlage bildet, keineswegs eine Mißwürdigung des Dichters bezweckt? Ich schätze denselben hoch, zumal jetzt, und ich zähle ihn zu den bedeutendsten Dichtern, die seit der Julirevolution in Deutschland aufgetreten sind. Seine erste Gedichtsammlung kam mir sehr spät zu Gesicht, nämlich eben zur Zeit, als der Atta Troll entstand. Es mochte wohl an meiner damaligen Stimmung liegen, daß namentlich der Mohrenfürst so belustigend auf mich wirkte." Diese Anerkennung, die Freiligrath gezollt wird, ist keineswegs ein vereinzeltes Beispiel. „Seitdem dieser hier", sagte Chamisso von ihm 1838, „zu singen angefangen hat, sind wir alle Spatzen."

Die Übertreibung, die in solchen Urteilen unserer fruchtbarsten Geister zwischen 1830 und 1848 liegt, erklärt sich freilich nicht durch Freiligraths Auftreten im poli-

tischen Leben und Dichten. Und auch wir, wenn wir seinen Namen hören oder nennen, denken nur selten an die Zusammenhänge, in die er doch rein zeitgeschichtlich in erster Linie einzureihen ist. Daß er mehr war als ein politischer Schriftsteller in den früh-revolutionären Jahrzehnten, das hebt ihn über die meisten andern hierher gehörenden Dichter hinaus und sichert ihm eine Vorzugsstellung.

Hermann Ferdinand Freiligrath wurde am 17. Juni 1810 als Sohn eines Lehrers in Detmold geboren. Auch seine Mutter stammte aus einer Lehrerfamilie (aus Mülheim am Rhein). Sie starb bereits 1816. Drei Jahre darauf ging der Vater des Dichters eine zweite Ehe ein, der vier Kinder entsprossen. Nachdem zwei Schwestern Ferdinands früh gestorben waren, verband ihn treue Liebe mit diesen jungen Stiefgeschwistern Karl und Otto, Karoline und Gisberte. Zu denen, die in der Kinderzeit den Dichter förderten, gehörte Grabbes Schwiegervater, der Detmolder Archivrat Clostermeier, der Verfasser der recht bekannten Schrift „Wo Hermann den Varus schlug". In Clostermeiers Hause lernten die beiden Poeten denn auch einander persönlich kennen, freilich erst 1830.

Seit seinem achten Lebensjahre stürzte sich Ferdinand besonders auf Reisebeschreibungen und Schilderungen fremder Länder, die seine Phantasie fortan fast unaufhörlich beschäftigten. Ins Morgenland führte ihn besonders die Bilderbibel. Schon in seinem fünfzehnten Jahre verfaßte er die abenteuerliche „Lebensgeschichte des alten Stephan, eines Matrosen", in der er die Schicksale des Helgoländers Holm erzählt. Hier finden sich die ersten Vorklänge zu seiner späteren „Piratenromanze":

> Auf dem Decke der Gabarre
> Liegt der Scheik der Christenhunde,
> Die erloschene Zigarre
> Von Havanna in dem Munde.

In seinem Erstlingsdrama „Wenn die Not am größten, ist die Hilfe am nächsten, oder: Das Stück Leinwand", behandelt er die Not der schlesischen Weber, wie nach ihm in tragisch-sozialem Geiste Gerhart Hauptmann. Freilich findet Freiligraths zwölfjährige Heldin, die sich nach Rübezahl umschaut, einen Retter in dem neuen Gutsbesitzer. Sein späteres Gedicht „Aus dem schlesischen Gebirge" (1844) nimmt denselben Stoff noch einmal auf, jetzt aber mit ganz anderer Lösung: der dreizehnjährige Knabe geht bei dem Versuch, Rübezahl die Leinwand zu verkaufen, zugrunde.

Als Primaner verließ Ferdinand das Gymnasium, um nach dem Wunsche seines unbemittelten Vaters Kaufmann zu werden, und trat in das Kolonial- und Garngeschäft seines Oheims Schwollmann, des Bruders seiner Stiefmutter, in Soest ein. Seine freie Zeit benutzte er dazu, sich weiter zu bilden und sich vor allem die englische Sprache bis zu ihrer völligen Beherrschung anzueignen. Der Poesie widmete er sich besonders während eines Brustleidens, das ihn zwang, alle anstrengenden Arbeiten zu meiden und ganze Tage im Obstgarten seines Oheims vor der Stadt zu verträumen. 1827 gab sein Vater sein Amt auf und trat als Teilhaber in die Soester Firma seines Verwandten ein, so daß der Dichter nun wieder im Elternhause leben konnte. Inzwischen hatte ihn die erste Liebe ergriffen zu der Schwester seiner Stiefmutter, Karoline

Schwollmann, die, zehn Jahre älter als er, ihn mehr als Bruder ansah und behandelte, aber gern an seinen künstlerischen Neigungen teilnahm und auch seinem Vater, obwohl sie schon einen Bräutigam durch den Tod verloren hatte, bei einem gemeinschaftlichen Besuch des Kirchhofs versprach, Ferdinands Werbung nicht zurückzuweisen und ihn nie zu verlassen. Ein Jahr darauf (1829) starb der Vater im Alter von 45 Jahren. Damals entstand, vielleicht angeregt durch die Betrachtung „Begräbnisse auf dem Lande“ in Irvings Skizzenbuch, Freiligraths Gedicht „Der Liebe Dauer“, das er jedoch nicht in seiner ersten Sammlung, sondern erst 1848 veröffentlichte:

O lieb', solang du lieben kannst!
O lieb', solang du lieben magst!
Die Stunde kommt, die Stunde kommt,
Wo du an Gräbern stehst und klagst . . .

Er aber sieht und hört dich nicht,
Kommt nicht, daß du ihn froh umfängst;
Der Mund, der oft dich küßte, spricht
Nie wieder: „Ich vergab dir längst.“

Großen Einfluß übten auf ihn die „Orientales“ Viktor Hugos aus, die 1827 erschienen und seiner eigenen exotischen Poesie neue Anregung gaben. In jener Zeit schrieb er in größerem Zusammenhange (Wintermärchen), der später verschwand, die Gedichte „Nebo“ und „Die Bilderbibel“. Noch einen andern Anstoß gab ihm Frankreich: Lamartines wundervolle „Méditations poétiques“, von Gustav Schwab ins Deutsche übertragen, veranlaßten ihn schon früh zu eigenen Übersetzungsversuchen. Tasso, Ariost, Horaz, Anakreon, Scott (Balladen und Romanzen), Wordsworth, Byron und Coleridge wurden von ihm in einzelnen Teilen ihrer Dichtungen vom Jahre 1826 ab poetisch verdeutscht. Seine eigenen Gedichte ließ er im „Soester Wochenblatt“, im „Sonntagsblatt“ und anderen Zeitungen von seinem 18. Jahre ab erscheinen.

Am 18. Januar 1832 übersiedelte er als Buchhalter nach Amsterdam in das Großhandel- und Wechselgeschäft der Firma Jakob Sigrist, deren Leiter ein Deutscher namens Frank war. Hier blieb er bis zum Sommer 1836.

Auch in der holländischen Hafenstadt war zunächst sein einziger Vertrauter die jetzt ferne Karoline, mit der er sich inzwischen wirklich verlobt hatte. Seine Wohnung lag in der Nähe der jetzigen Universität. Den ganzen Tag über blieb er jedoch an das Kontor gefesselt, wenngleich er auch hier bisweilen Dichtungen, z. B. Goethes „Wilhelm Meister“ lesen konnte. „Ich erinnere mich“, schrieb er später (am 7. Juni 1838) an Kapp, „noch sehr wohl des Fensterpults auf meinem Amsterdamer Kontor, wo ich unterm Schirm eines mächtigen Rechnungsbuches den „Meister“ im Jahre 1832 zuerst las. Zu meiner Seite ein breiter Kanal mit Schiffen und Kähnen, um mich herum Summen und Rechnen, vor mir mein Foliant — und im Kopf das Klappern von Philinens Pantoffeln, Mignons Eiertanz und zwischendurch, wie Blitze meinem Schädel entzuckend, eigene Lieder, die dann meist gleich an Ort und Stelle auf zerrissenen Rechnungen oder Briefen niedergeschrieben wurden.“

Amsterdam bot ihm reichen Stoff zur Betrachtung und zur Träumerei. Die Grachten, das verschlungene Häusergewirr und vor allem der Hafen zogen seinen Geist, der nun schon so lange zum Fremdartigen neigte, unwiderstehlich an. Oft unterhielt er sich mit Seeleuten, deren Erzählungen seine Phantasie bereicherten. Der Ozean und alles, was jenseits lag, beherrschte fortan auch seine Poesie. Die Schiffe, die er nach Indien und Amerika fahren sah, begleitete er mit seinen Versen. Gerade am Ende des dritten Jahrzehnts, kurz bevor Freiligrath nach Amsterdam kam, setzte die große Auswanderung namentlich deutscher Bauern nach Nordamerika ein, wo besonders das Gebiet am Missouri Ansiedlern empfohlen wurde. Im Anblick des bunt bewegten Treibens bei der Einschiffung deutscher Landsleute, die ihn selbst mit allen seinen Gedanken zurück in die Heimat führten, schrieb der Dichter seinen berühmten Klagegesang „Die Auswanderer" (1832):

Ich kann den Blick nicht von euch wenden,
Ich muß euch anschaun immerdar,
Wie reicht ihr mit geschäft'gen Händen
Dem Schiffer eure Habe dar.

In demselben Jahre entstanden u. a. die Gedichte „Die Tanne", „Vier Roßschweife", „An Afrika" und „Hafengang", 1833 „Meerfabeln", „Die Toten im Meere", „Des Räubers Begräbnis" (später „Banditenbegräbnis") und „Florida of Boston".

Bei der Übertragung von Viktor Hugos „Odes et Poésies diverses" (1835) lernte er den Alexandriner näher kennen, den er dann, freilich ohne Zäsur, für seine eigene Lyrik benutzte. Dieser Versart hat er ein besonderes Gedicht gewidmet:

Spring an, mein Wüstenroß aus Alexandria!
Mein Wildling! — Solch ein Tier bewältiget kein Schah . . .
Das ist der Renner nicht, den Boileau gezäumt
Und mit Franzosenwitz geschulet!
Der trabt bedächtig durch die Bahn am Leitzaum nur;
Ein Heerstraßgraben ist die leidige Zäsur.

Wie oft bei Freiligrath sind auch diese Verse verstiegen und unnatürlich. Wir können nicht leugnen, daß uns die Mehrzahl seiner hochgepeitschten exotischen Lieder mit ihren orientalischen oder ozeanischen Bildern und Fremdwörtern nichtssagend klingt, und nur wenige von ihnen lassen wir um ihrer ganz tollen Originalität willen noch gelten, vor allem den „Löwenritt", den er in einem Restaurant im Anschauen tanzender Paare konzipierte:

Wüstenkönig ist der Löwe; will er sein Gebiet durchfliegen,
Wandelt er nach der Lagune, in dem hohen Schilf zu liegen.
Wo Gazellen und Giraffen trinken, kauert er im Rohre;
Zitternd über dem Gewalt'gen rauscht das Laub der Sykomore.

Dieser ritterliche Wüstenkönig sucht sich als Reittier eine Giraffe aus. „Mit Gebrüll auf ihren Nacken springt der Löwe; welch ein Reitpferd! Sah man reichere Schabracken?" Die flüchtende Giraffe trägt ihn nun wie im Fluge durch die ganze Wüste:

Taumelnd an der Wüste Saume stürzt sie hin und röchelt leise.
Tot, bedeckt mit Staub und Schaume, wird das Roß des Reiters Speise.
Über Madagaskar, fern im Osten, sieht man Frühlicht glänzen; —
So durchsprengt der Tiere König nächtlich seines Reiches Grenzen.

Wollte es heute jemand wagen, ein solches Gedicht der Öffentlichkeit anzubieten, so würde man ihn vielleicht dem Spott preisgeben. Nur von Freiligrath lassen wir uns eine solche Wüstenpoesie gefallen, die zu seiner Zeit auch den nüchternen Kritiker berauschte. Dabei ist zu berücksichtigen, daß Weltreisen und größere Tierparks damals den Weltwundern zuzuzählen waren. Man starrte noch nicht aus afrikanischen Luxushotels gelangweilt auf den Wüstensand hinaus.

Der „Löwenritt" erschien 1835 in dem von Schwab und Chamisso herausgegebenen „Deutschen Musenalmanach". 1838 veröffentlichte Freiligrath bei Cotta eine Sammlung seiner Gedichte. Durch die schwäbischen Dichter und vor allem durch Chamisso wurde er Kreisen nahegebracht, die einen ganz anderen Einfluß ausübten als die Leser der bisher von ihm bedachten Zeitungen. Unwillkürlich stellte er nun selbst höhere Ansprüche an das Leben, das ihm die Kontorarbeit nicht mehr auszufüllen vermochte. Anderes kam hinzu, um ihn zur Aufgabe seiner Stellung zu veranlassen. „Weniger mein ehemaliger Widerwille gegen den Kaufmannsstand", schrieb er am 15. März 1837 an Schwab, „als vielmehr meine täglich zunehmende Abneigung gegen das kalte, neblige Holland und die Überzeugung, daß ich meiner krumm gesessenen Maschine eine Ausspannung schuldig sei, ließen mich schon im Winter 1835/36 den Entschluß fassen, mein Amsterdamer Verhältnis aufzulösen. Häufige Verdrießlichkeiten auf dem Kontor und eine mir durch die Salärerhöhung eines Kollegen widerfahrene persönliche Zurücksetzung beschleunigten die Ausführung." So verließ er denn im Sommer 1836 Amsterdam.

Es ist mindestens zweifelhaft, ob dieser Entschluß glücklich war. Die späteren Werke des Dichters bringen dafür jedenfalls keinen Beweis. Es ist der Amsterdamer Freiligrath, den die unpolitisch gerichtete Nachwelt kennt. Zunächst fühlte er in Soest, daß Karoline, die jetzt 38 Jahre alt war, ihm nicht mehr das sein konnte, was er früher erhofft hatte. In Barmen nahm er eine Stelle als Buchhalter an. Mit Wüsten, Urwald, Indianern, Räubern, Sklaven und dem weiten Meere will seine Poesie fortan nichts mehr zu tun haben. Der Erfolg seiner jetzt erscheinenden Gedichte ließ ihn den verhängnisvollen Versuch wagen, künftig von dem Ertrage seiner Feder zu leben. Er verließ Barmen, um zunächst mit dem Berliner Maler Schlickum Westfalen zu durchwandern. Das war im Juni 1839. Die ihm angebotene Stellung eines fürstlichen Bibliothekars in Detmold lehnte er ab. In Unkel am Rhein, nahe bei Rolandseck, ließ er sich für längere Zeit nieder, nur mit seiner Muse und seinen Freunden beschäftigt, zu denen jetzt auch Immermann und Levin Schücking gehörten. Annette von Droste hatte eine Zeitlang die Absicht, mit Schücking, Freiligrath und Adele Schopenhauer zusammen ein Landgut zu beziehen, um ganz der Poesie zu leben. Daraus wurde nichts. Mit Matzerat und Simrock gründete Freiligrath damals das „Rheinische Jahrbuch für Kunst und Poesie", das zum erstenmal 1840 erschien.

In diesem Jahre lernte er im Hause seines Nachbars, des Obersten von Steinäcker, die 22 jährige Erzieherin Ida Melos, Tochter eines Weimarer Professors, kennen. Als Kind hatte sie auf Goethes Knien gesessen und mit seinen beiden Enkeln gespielt. Sie war ebenso wie der Dichter verlobt. Beide lösten ihr Verlöbnis und gaben einander das Jawort. Aber das Bewußtsein schwerer Schuld Karoline gegenüber, die sich gramvoll in das Unabänderliche fügte, hat den Dichter nie ganz verlassen.

Um seine Zukunft sicherer zu gestalten, reiste er über Weinsberg, wo er Justinus Kerner aufsuchte, zu Cotta, mit dem er die weitere Herausgabe der Gedichte ordnete. In Groß-Monra, wohin die Mutter seiner Braut 1832, vier Jahre nach dem Tode ihres Gatten, übergesiedelt war, verlebte er einige frohe Wochen und auch — nach kurzem Zwischenaufenthalt in Weimar — das Weihnachtsfest. Die Vermählung fand am 20. Mai 1841 in dem Dorf Groß-Neuhausen bei Weimar statt. Noch in demselben Monat zog das Paar nach Darmstadt, wo es nun von der Dichtkunst zu leben galt. Hier entstand im November 1841 das Gedicht „Aus Spanien", in dem die bekannten Verse auftauchen:

> Der Dichter steht auf einer höhern Warte
> Als auf den Zinnen der Partei.

Gegen diesen Ausspruch wandte sich dann Herwegh in dem Liede „Die Partei":

> Selbst Götter stiegen vom Olymp hernieder
> Und kämpften auf den Zinnen der Partei.

Auf Veranlassung des Kanzlers von Müller und Alexander von Humboldts wurde dem Dichter von Friedrich Wilhelm IV. ein Jahresgehalt von 300 Talern verliehen. Später sollte er eine Anstellung an der Berliner Handelsakademie erhalten. 1842 verlegte er seinen Wohnsitz von Darmstadt nach St. Goar am Rhein. Seine erkerartig vorgebaute Wohnung dicht am Strome taufte er nach deren Besitzer, dem Apotheker Ihl, „Ihlium". Während dieses rheinischen Aufenthalts, schon im Sommer 1842, sah er viele berühmte Gäste bei sich — monatelang Luise von Gall, die spätere Gattin Schückings — und schloß Freundschaft mit Henry Longfellow, der damals in Marienberg bei Boppard lebte. Am 16. September wurde er auf einem Ball in Koblenz auch Friedrich Wilhelm IV. vorgestellt. Aufgesucht wurde Freiligrath in der Folge auch von Geibel, Auerbach, Kinkel, Kerner, Saphir, Hoffmann von Fallersleben, Alexis und Andersen. Geibel widmete diesen Erinnerungen seine Gedichte „Abschied von St. Goar" und „An Freiligrath".

Mit Freiligrath vollzog sich in dieser Zeit eine politische Wandlung: von allgemein liberalen Anschauungen ging er über zur schärfsten demokratischen Opposition, wozu besonders beitrugen die Beschränkung der Preßfreiheit, die Verstärkung der Zensur und die Landtagsabschiede aus dem Jahre 1843. „Es würde", schrieb er am 3. Februar 1844 an Schücking, „die Grenzen eines Briefes überschreiten, wenn ich dir hier entwickeln wollte, wie ich, seit wir uns zuletzt sahen, durch Studium, Nachdenken und vor unsern Augen täglich sich zutragende Fakten immer weiter links ge-

drängt worden bin; wie ich, ohne die Revolution zu wollen, dennoch einsehe, daß die Reform nottut. . . . Ich muß das los sein, ich will meiner Überzeugung gemäß die reine unzweideutige Stellung einnehmen, nach der meine Ehrlichkeit lechzt, ich schlage dem Fasse den Boden ein."

Am 3. Mai 1844 siedelte er nach Aßmannshausen über. Gegen die Krone, wie das Schlußgedicht ausdrücklich sagt, richtete er jetzt (1844) eine Liedersammlung, die er „Glaubensbekenntnis" betitelte. Freilich entspricht hierin durchaus nicht alles der politischen Grundtendenz. Bei der Herausgabe des Buches verzichtete der Dichter ausdrücklich auf sein Jahresgehalt. Da er sich in Preußen nicht mehr sicher fühlte, fuhr er nach einem Besuch bei seinen Angehörigen nach Belgien, dann nach der Schweiz, wo er bei Rapperswyl am Züricher See das Landhaus Megenberg mietete. Hier wurde ihm 1845 seine Tochter Käthe geboren. Franz Liszt spielte ihm hier seine Komposition des Liedes „O lieb, solang du lieben kannst" vor. Auch von Heinrich Stieglitz wurde er besucht. Bald siedelte er indessen nach Hottingen bei Zürich über. 1846 veröffentlichte er sechs Gedichte unter dem Titel „Ça ira", die das Revolutionslied „Vor der Fahrt" nach der Melodie der Marseillaise eröffnet:

Ihr fragt erstaunt: Wie mag es heißen?
Die Antwort ist mit festem Ton:
Wie in Österreich so in Preußen
Heißt das Schiff: „Revolution!"
Heißt das Schiff: „Revolution!"
Es ist die einz'ge richt'ge Fähre —
Drum in See, du kecker Pirat!
Drum in See und kapre den Staat,
Die verfaulte schnöde Galeere!
Frisch auf denn, springt hinein! Frisch auf, das Deck bemannt!
Stoßt ab! Stoßt ab! Kühn durch den Sturm! Sucht Land und findet Land!

Doch erst, bei schmetternden Trommeten,
Noch eine zweite wilde Schlacht!
Schwarzer Brander, schleudre Raketen
In der Kirche scheinheil'ge Yacht!
In der Kirche scheinheil'ge Yacht!
Auf des Besitzes Silberflotten
Richte kühn der Kanonen Schlund!
Auf des Meeres rottigem Grund
Laßt der Habsucht Schätze verrotten!
Frisch auf denn, springt hinein! Frisch auf, das Deck bemannt!
Stoßt ab! Stoßt ab! Kühn durch den Sturm! Sucht Land und findet Land!

O stolzer Tag, wenn solche Siege
Das Schiff des Volkes sich erstritt!
Wenn, zu Boden segelnd die Lüge,
Zum ersehnten Gestad' es glitt!
Zum ersehnten Gestad' es glitt!

Zum grünen Strand der neuen Erde,
Wo die Freiheit herrscht und das Recht,
Wo kein Armer stöhnt und kein Knecht,
Wo sich selber Hirt ist die Herde.
Frisch auf denn, springt hinein! Frisch auf, das Deck bemannt!
Stoßt ab! Stoßt ab! Kühn durch den Sturm! Sucht Land und findet Land!

Wo nur der Eintracht Fahnen wehen,
Wo uns kein Hader mehr zerstückt!
Wo der Mensch von der Menschheit Höhen
Unenterbt durch die Schöpfung blickt!
Unenterbt durch die Schöpfung blickt!
O neue Welt, nach Sturm und Fehde
Wie erquickt uns bald deine Ruh!
Alle Herzen pochen dir zu — —
Und der Brander liegt auf der Reede!
Frisch auf denn, springt hinein! Frisch auf, das Deck bemannt!
Stoßt ab! Stoßt ab! Kühn durch den Sturm! Sucht Land und findet Land!

Es ist, als habe der Dichter nicht nur das Jahr 1848, sondern auch den November 1918 bis in jede Einzelheit hinein vorausgesehen. Besonders das vierte Stück der kleinen Sammlung, betitelt „Wie man's macht", gibt dafür weitere Belege:

Ein Murren aber rollt durch's Heer: „Auch wir sind Volk! Was königlich!"
Und plötzlich vor dem Bettelsack senkt tief die Adlerfahne sich!
Dann Jubelschrei: „Wir sind mit euch! Denn wir sind ihr, und ihr seid wir!" —
„Canaille!" ruft der Kommandeur — da reißt ein Leutnant ihn vom Tier!

Und wie ein Sturm zur Hauptstadt geht's! Anschwillt ihr Zug lawinengleich!
Umstürzt der Thron, die Krone fällt, in seinen Angeln ächzt das Reich!
Aus Brand und Blut erhebt das Volk sieghaft sein lang zertreten Haupt: —
Wehen hat jegliche Geburt! — So wird es kommen, eh' ihr glaubt.

Da der Dichter einsah, daß er von seiner Feder auf die Dauer doch nicht mit seiner Familie leben könne, ging er im Sommer 1846 nach London, um wieder Kaufmann zu werden. Das Gedicht „Nach England" malt seine Stimmungen:

Wärst du einzeln, ernster Mann,
Sagt ich dir: „Bleib' auf der Welle!
Meide Liliput fortan,
Sei des Elements Geselle!
Eintagsunruh', Eintagsstreit,
Woll' auf meinen Grund sie tauchen!
Odem der Unendlichkeit
Laß mich in die Brust dir hauchen!

Aber nicht bei Mast und Tau,
Nicht auf Planken, sturmdurchnäßten —
Zarte Kinder, müde Frau
Wollen wandeln auf dem Festen!
Darum, wo die Ernte wallt,
Willst du sä'n und willst du pflanzen;
Wo der Lärm der Städte schallt,
Mit im Gliede willst du schanzen:

Auch ein Mann, der Steine bricht:
Auch ein Mann in Eisenhütten! —
Lasse nur dem Alltag nicht
Deine Dichtung dir verschütten!
Sei, der zwiefach reisig steht
Auf der frisch erkämpften Grenze:
Tagelöhner und Poet,
Eine beider Würden Kränze!"

Angestellt in dem Handelshause Huth & Co., zog er bald neue geistige Freunde in seinen Kreis, darunter Bulwer und Tennyson. Ein Mädchen, das jedoch bald starb, und ein Knabe, nach Goethe Wolfgang genannt, wurden ihm geboren. Die Arbeit um das Brot aber lastete um so schwerer auf ihm, und die Empfindungen der armen Näherin in seinem nach Thomas Hood gedichteten „Lied vom Hemde" mochten damals mehr denn je die seinigen sein:

Schaffen — Schaffen — Schaffen,
Bis das Hirn beginnt zu rollen!
Schaffen — Schaffen — Schaffen,
Bis die Augen springen wollen! . . . .
O Gott, daß Brot so teuer ist
Und so wohlfeil Fleisch und Blut . . . .
Ach ja, nur eine Frist,
Wie kurz auch — nicht zur Freude!
Nein, auszuweinen mich einmal
So recht in meinem Leide.

Dieses Lied trägt das Datum: „London, Sommer 1847." Doch nun kam das Jahr 1848, kam die Revolution, die er noch von London aus begleitete mit den Liedern „Im Hochland fiel der erste Schuß", „Die Republik", „Berlin" und „Das Lied vom Tode".

Die Freiheit dort, die Freiheit hier,
Die Freiheit jetzt und für und für,
Die Freiheit rings auf Erden!

So sang er im Hochlandsliede. In der „Republik" beginnt er mit den Versen:

Die Republik, die Republik!
Herr Gott, das war ein Schlagen!
Das war ein Sieg aus einem Stück!
Das war ein Wurf! die Republik!
Und alles in drei Tagen!

So war es 1848 eigentlich nicht; aber der 9., 10. und 11. November 1918 haben diese Poesie zur Wirklichkeit gemacht. Er fährt dann feurig fort:

Wer redet vom Entzweien?
Was Völkerhaß! Die Republik! . . . .
Von heute an — die Republik! —
Zwei Lager nur auf Erden:
Die Freien mit dem kühnen Blick,
Die Sklaven, um den Hals den Strick! . . . .
Kein Kriegen mehr und Spalten!
Nur fester Bund zu Lieb' und Glück!
Nur Brüderschaft — die Republik! — —
Und menschlich schön Entfalten! . . . .
Wohlan denn, Rhein und Elbe!
Donau, wohlan — die Republik!

Dieses Gedicht ist am 26. Februar 1848 verfaßt. Am 25. März schrieb er in dem Gedicht „Berlin" die Verse:

Daß Deutschland stark und einig sei,
Das ist auch unser Dürsten!
Doch einig wird es nur, wenn frei,
Und frei nur ohne Fürsten.

Auch hier wieder hat nicht das Jahr 1848, sondern das Jahr 1918 des Dichters Hoffnungen erfüllt. In leidenschaftlichen Worten feiert das „Lied vom Tode" den Tod „für die Menschheit, das Vaterland", den Befreiertod, der sich hier selbst an die Kämpfer wendet:

Unterm blauen, luftigen Himmelszelt,
Da durchflieg' ich, da licht' ich die jauchzenden Reihn;
Da werf' ich sie hin auf das Ackerfeld,
Auf die Blumenflur, auf den Pflasterstein!

Es litt den Dichter nun nicht länger im Auslande. Schon im Mai 1848 langte er in Düsseldorf an, von den Gleichgesinnten mit Jubel begrüßt. Im Juli entstand sein berühmtes Gedicht „Die Toten an die Lebenden", auf Grund dessen er angeklagt, verhaftet, vor ein Geschworenengericht gestellt, aber freigesprochen wurde. Wie ein Triumphator wurde er an diesem Tage, dem 3. Oktober, von der Volksmenge nach seiner Wohnung geleitet. Jenes Gedicht erinnert uns wieder mächtiger als irgendein anderes an die Ereignisse, die erst 70 Jahre später eintreten sollten, an den November 1918. Hören wir nur einige Schlußverse:

Euch muß der Grimm geblieben sein — o, glaubt es uns, den Toten!
Er blieb euch! ja, und er erwacht! er wird und muß erwachen!
Die halbe Revolution zur ganzen wird er machen!
Er wartet nur des Augenblicks: dann springt er auf allmächtig,
Gehobnen Armes, wehnden Haars dasteht er wild und prächtig!
Die rost'ge Büchse legt er an, mit Fensterblei geladen:
Die rote Fahne läßt er wehn hoch auf den Barrikaden!
Sie fliegt voran der Bürgerwehr, sie fliegt voran dem Heere —
Die Throne gehn in Flammen auf, die Fürsten fliehn zum Meere!
Die Adler fliehn; die Löwen fliehn; die Klauen und die Zähne! —
Und seine Zukunft bildet selbst das Volk, das souveräne.

Wenige Wochen darauf zog Freiligrath nach Köln, während schon die Gegenrevolution in vollem Gange war. Er trat in die Schriftleitung der „Neuen Rheinischen Zeitung" ein und ließ daneben das erste Heft der „Neueren politischen und sozialen Gedichte" erscheinen. Wiederum mit Verhaftung bedroht, ging er nach Holland, dann, von hier ausgewiesen, als Heizer verkleidet nach Köln, von da nach Bilk bei Düsseldorf und schließlich wieder, nachdem das zweite Heft der „Neueren politischen und sozialen Gedichte" erschienen war, im Mai 1851 nach England. Im folgenden Jahre wurde ihm hier — in Hackney, einer Vorstadt Londons — ein fünftes Kind geboren. Eine bescheidene kaufmännische Stellung bot sich ihm in der Großhandlung Joseph Oxford. 1856 übertrug ihm die Schweizer Generalbank die Leitung ihrer Londoner Filiale, die freilich 1865 wieder aufgehoben wurde. Zwei Jahre vorher (1854) besuchte er Edinburgh und das schottische Hochland sowie Ayrshire, den

Geburtsort von Burns. 1857 übersetzte er Longfellows „Hiawatha" und wies auf den amerikanischen Dichter Walt Whitman hin, dessen eigentümliche Streckverse er ebenfalls verdeutschte.

Als der Dichter durch die Aufhebung seiner Bankfiliale in Not geriet, veranstalteten seine Barmer Freunde eine Sammlung in ganz Deutschland zu einem Ehrengeschenk. Im April 1867 erschien der erste Aufruf in der „Gartenlaube", eröffnet von Rittershaus mit einem schwungvollen Gedicht. Der Erfolg war glänzend: 60 000 Taler kamen zusammen. Alsbald — am 24. Juni 1868 — trat der Dichter die Heimreise an. Im Oktober ließ er sich in Stuttgart nieder. Im folgenden Jahre sah er die Stätten seiner Kinderjahre wieder.

Das Jahr 1870 entlockte ihm begeisterte Lieder wie „Hurra Germania" und „Die Trompete von Vionville". Mit dem Gedicht „An Deutschland" eröffnete er 1871 seine „Gesammelten Dichtungen", die bei Göschen erschienen. 1874 siedelte er nach Kannstatt über, wo er unmittelbar am Neckar wohnte. In demselben Jahre übernahm er die Leitung einer Halbmonatsschrift, des „Illustrated Magazine" in Hallbergers Verlag, die eine Auswahl englischer Poesie enthalten sollte.

Jedoch war seine Tätigkeit auf diesem neuen Felde nur kurz. Seitdem er sich im Frühling 1875 beim Einsteigen in einen Pferdebahnwagen am Schienbein verletzt hatte, genas er nicht mehr völlig. Am 18. März 1876 ist er gestorben. In Kannstatt wurde er bestattet.

Überschauen wir Freiligraths Lebenswerk, so bleibt er uns als Dichter nur von der exotischen Seite neu und bedeutend, so wenig andererseits diese Poesie erneuerungsfähig ist, denn die fremden Erdteile sind uns nicht mehr fremd, ja nicht einmal mehr fern. Die hochgespannte Phantasie, die zu dieser Gattung Freiligrathscher Gedichte unbedingt gehört, enttäuscht, sobald sie das exotische Gebiet verläßt und sich mit naheliegenden Gegenständen beschäftigt, wie in „Der Blumen Rache".

Die zweite Bedeutung hat Freiligrath weniger als Dichter denn als politischer Vorkämpfer und Prophet. Seine politische Lyrik ist zeitgeschichtlich wertvoll. Das Leben, um das sich diese Poesie rankte, mutet uns an wie ein Abenteurerroman, dem wir hohen Schwung und stolze Ideale nicht absprechen können. Darum sind wir diesem Leben so eingehend gefolgt: spiegelt sich doch in ihm das Schicksal seines Volkes, ja der Welt, innerhalb eines ganzen Jahrhunderts wider.

Eine dritte überragende Bedeutung kommt dem viel zu wenig bekannten Übersetzer Freiligrath zu. Seine zahlreichen Übertragungen aus dem Französischen, Englischen (mit Einschluß Amerikas, das besonders durch Longfellow und Bret Harte vertreten wird) und Italienischen (Manzoni) sind fast durchweg Meisterstücke. Von den Franzosen sind Viktor Hugo und Alfred de Musset, von den Engländern Walter Scott, Robert Burns, Thomas Moore, Felicia Hemans und Robert Southey bevorzugt.

Freiligrath hat gewußt, daß man schon damals als seine wichtigste Poesie die exotische ansah und diese auf der einen Seite ebenso bewunderte wie auf der andern verspottete. Sein Leben hat gezeigt, daß er selbst im Grunde deutsch und nicht exotisch dachte.

Zum Teufel die Kamele,
Zum Teufel auch die Leun!
Es rauscht durch meine Seele
Der alte deutsche Rhein.

So beginnt sein an Karl Simrock gerichtetes Gedicht „Auch eine Rheinsage". In einer späteren Strophe klagte er dann humoristisch:

Zwar sagt man, daß zu Sagen
Ich viel zu undeutsch bin,
Auch, heißt es, zu bombastisch.

Wie deutsch das lyrische Empfinden dieses Löwen- und Wüstensängers war, zeigt seine fast ganz unbekannte Liebeslyrik, die freilich nur in zwei an Ida Melos, seine spätere Gattin, gerichteten Gedichten besteht. Höchst eigenartig: abgefallen jeder äußere Zierat, jedes phantastische Beiwerk, jede rollende Phrase! Diesen Freiligrath haben wir noch auf keiner der vorigen Seiten kennen gelernt — darum mag er mit dem echten, einfachen Herzenslaut von uns scheiden (1840):

Ruhe in der Geliebten.

So laß mich sitzen ohne Ende,
So laß mich sitzen für und für!
Leg' deine beiden frommen Hände
Auf die erhitzte Stirne mir!
Auf meinen Knien, zu deinen Füßen,
Da laß mich ruhn in trunkner Lust;
Laß mich das Auge selig schließen
In deinem Arm, an deiner Brust.

Laß es mich öffnen nur dem Schimmer,
Der deines wunderbar erhellt,
In dem ich raste nun für immer,
O du mein Leben, meine Welt!
Laß es mich öffnen nur der Träne,
Die brennend heiß sich ihm entringt;
Die hell und lustig, eh' ich's wähne,
Durch die geschlossne Wimper springt.

So bin ich fromm, so bin ich stille,
So bin ich sanft, so bin ich gut!
Ich habe dich — das ist die Fülle!
Ich habe dich — mein Wünschen ruht!
Dein Arm ist meiner Unrast Wiege,
Vom Mohn der Liebe süß umglüht;
Und jeder deiner Atemzüge
Haucht mir ins Herz ein Schlummerlied.

Und jeder ist für mich ein Leben! —
Ha, so zu rasten Tag für Tag!
Zu lauschen so mit sel'gem Beben
Auf unsrer Herzen Wechselschlag!
In unsrer Liebe Nacht versunken,
Sind wir entflohn aus Welt und Zeit:
Wir ruhn und träumen, wir sind trunken
In seliger Verschollenheit.

5. Heinrich Hoffmann von Fallersleben.

In einem Gedicht vom Mai 1844 gedenkt Freiligrath in Aßmannshausen des 16. August 1843, da er in Koblenz mit Hoffmann von Fallersleben die Politik durchsprach und vielleicht entscheidende Eindrücke empfing:

Wo wir den Champagnerschaum
Von den Gläsern bliesen;
Wo wir leerten Glas auf Glas,
Bis ich alles wußte,
Bis ich deinen ganzen Haß
Schweigend ehren mußte.
Düster mit verkohltem Docht
Flackerten die Kerzen;
Düster und von Zorn durchpocht,
Brannten unsre Herzen;
Dennoch oft, gleichwie ein Blick
Finstrer Wolk' entquollen,
Brach ein Lachen, brach ein Witz
Hell durch unser Grollen.

Wenige Jahre vor Freiligrath hatte auch er den reaktionären Gewalten den Fehdehandschuh hingeworfen (1840), und nun lernte er an seinem Leben kennen, was das in jener Zeit persönlich zu bedeuten hatte.

August Heinrich Hoffmann, der den Namen seines Geburtsortes Fallersleben im Lüneburgischen zu dem eigenen hinzufügte, wurde am 2. April 1798 als Sohn eines Kaufmanns, der zugleich Bürgermeister war, geboren. 1816 bezog er die Universität Göttingen, um Theologie zu studieren. Bald aber wandte er sich der Philologie, besonders dem klassischen Altertum zu. Als er jedoch 1818 nach Kassel kam und in der Bibliothek mit Jakob Grimm sprach, fragte ihn dieser: „Liegt Ihnen Ihr Vaterland nicht näher?" Fortan stand es bei ihm fest, sich dem Studium des Deutschen zu widmen. Nach dem Tode seines Vaters ging er nach Bonn, wo soeben, am 18. Oktober 1818, die neugegründete Universität eröffnet war. Hoffmann studierte zunächst Dänisch und Holländisch und sammelte Volkslieder. Schon jetzt glückte ihm ein köstlicher Fund aus der althochdeutschen Literatur: auf dem Innern der Holzdecken der Summa Theologiae des Thomas von Aquino entdeckte er Pergamentblätter, die Fragmente von Otfrieds Evangelienbuch enthalten.

Seine ersten „Lieder und Romanzen", zum Teil angeregt durch ein harmloses Liebesverhältnis zu Gretchen, der Tochter seines Wirts, erschienen 1821. Ebenso rasch jedoch wie diese Neigung verflog eine ernstere zu der geschiedenen Henriette von Schwachenberg. Nach der Bonner Studienzeit ging er für kurze Zeit nach Holland, um sich in alte Handschriften und Drucke zu versenken, und dann nach Berlin, wo er in Meusebachs Hause mit Arnim und Bettina, Savigny, Hegel, Gneisenau und Clausewitz bekannt wurde. 1823 erhielt er eine Anstellung als Kustos bei der Bibliothek in Breslau, wo er sich zugleich an der Universität habilitierte. Schon 1823 wurde er von der Universität Leiden für seine „Horae belgicae" zum Doktor promoviert. Diese niederländischen Studien enthielten u. a. eine der ältesten Sprichwörtersammlungen, sowie Volkslieder, Erzählungen und Dramen. 1830 wurde er in Breslau zum außerordentlichen Professor ernannt. 1834 entdeckte er auf der Fürstenbergischen Bibliothek in Prag das Bruchstück einer poetischen Erdbeschreibung aus dem elften Jahrhundert, das er unter dem Titel „Merigarto" herausgab. Von 1830 ab (bis 1837) ließ er die „Fundgruben für Geschichte deutscher Sprache und Literatur" und 1836 bis 1840 mit Moritz Haupt die „Altdeutschen Blätter" erscheinen. Zu seinen bedeutendsten Funden gehörte das althochdeutsche Ludwigslied auf der Bibliothek zu Valenciennes. Er gab ferner 1834 den „Reineke Vos" und 1836 „Die deutsche Philologie im Grundriß" heraus. Dieser Zeit gehören außerdem an seine „Geschichte des deutschen Kirchenliedes bis auf Luthers Zeiten" und die Sammlung „Schlesische Volkslieder mit Melodien" (1842). Eine ordentliche Professur wurde ihm 1835 übertragen trotz der ablehnenden Haltung seiner Breslauer Amtsgenossen. Persönlich erlebte er auch sonst manche Enttäuschung. Seine Werbung um Meusebachs Tochter Karoline wurde abschlägig beschieden. Im Winter 1829/30 lernte er in Breslau die Generalstochter Davida von Thümen kennen. Im Frühjahr 1831 verlobte er sich mit ihr. Jedoch schon im nächsten Jahre löste er das Verhältnis wieder.

Er ist ein ruheloser und stets unbefriedigter Geist gewesen. — 1836 erschien seine lyrische Sammlung „Buch der Liebe“.

Mit dem Jahre 1840 begann ein neuer Abschnitt in dem Leben des Dichters, denn seine jetzt erscheinenden „Unpolitischen Lieder“ zeigen ihn auf der Seite der Opposition gegen die Regierung der Fürsten und herrschenden Klassen. Kurz vorher hatte er, wie er bis ins einzelne in seiner Selbstbiographie auseinandersetzt, auf Helgoland das Lied gedichtet, das zum deutschen Nationalgesang geworden ist: „Deutschland, Deutschland über alles“. Und so sehr die hier zum Ausdruck gebrachte Vaterlandsliebe der satirischen Bekämpfung der Reaktion entsprach: damals dachte man anders.

Hoffmanns politische Lyrik ist nicht ganz so revolutionär wie die Freiligraths, wenn es ihr auch an Schärfe in der Form nicht fehlt. Einmal las er in östlichen Zeitungen folgende Notiz (30. Dezember 1839): „Die Allerhöchsten Herrschaften bestiegen den höchsten Gipfel des Berges, knieten nieder und flehten zum Höchsten.“ Da schrieb er seine Verse „Höchst und Allerhöchst“:

Gott ist nur der Höchst' auf Erden,
Doch der Allerhöchste nicht.
Willst du dessen inne werden,
Nun, so hast du hier Bericht.

Alles Allerhöchst' auf Erden
Ist von Königesgeschlecht,
Und das kann doch Gott nicht werden,
Denn das ist für ihn zu schlecht.

Einen Teil der Schuld, daß es in deutschen Landen nicht vorwärts gehe, schiebt er den „Humanitätsstudien“ zu (1. März 1840):

Dies Geschlecht, es schien geboren
Nur in Rom und in Athen,
Und wie Deutschland ging verloren,
Ließen sie es gern geschehn.

Wenn nur Götterruh' und Frieden
Ihre matte Seele fand,
Nun, das war für sie hienieden
Mehr als je ein Vaterland . . . .

Deutsche Jugend, du von heute,
Voll von Griechisch und Latein,
Wirst du auch der Vorwelt Beute,
Du uns auch verloren sein?

Ein Geschlecht, das in Vokabeln
Wie der Ochs im Joche zieht,
Das vor grauen Götterfabeln
Keine Gegenwart mehr sieht?

Ähnlich spricht er sich darüber in „Virtus philologica“ aus. In dem „Alten Liede“ wendet er sich gegen die Staatsreligion:

Das alte Lied, das alte Lied,
Das ew'ge Lied vom Unterschied:
Wer nicht des Staates Glauben hat,
An den auch glaubet nicht der Staat.

In „Rokokos Glaubensbekenntnis“ (18. Mai 1841) spottet er lustig über den Glauben der Einfältigen an die Segnungen der Monarchie. Köstliche Randglossen macht sein Gedicht „Wie ist doch die Zeitung interessant“:

Was haben wir heute nicht alles vernommen!
Die Fürstin ist gestern niedergekommen,
Und morgen wird der Herzog kommen,
Hier ist der König heimgekommen,

Dort ist der Kaiser durchgekommen,
Bald werden sie alle zusammenkommen —,
Was ist uns nicht alles berichtet worden!
Ein Portepeefähnrich ist Leutnant geworden,
Ein Oberhofprediger erhielt einen Orden,
Die Lakaien erhielten silberne Borden,
Die höchsten Herrschaften gehen nach Norden,
Und zeitig ist es Frühling geworden —
Wie interessant! wie interessant!
Gott segne das liebe Vaterland.

Scharf geißelt er den deutschen Untertanensinn („Vieh- und Virilstimmen"):

Doch brüllt kein Ochs und es grunzt kein Schwein,
Noch Schafe bläken und Frösche schrein
So untertänigst, jämmerlichst wehmütigst
Als deutsche Untertanen tiefst demütigst.

Das „Schnaderhüpfel" weiß den Gang der politischen Dinge in Fürstenreichen zu erklären:

Der Fürst und der Adel stehn immer im Bund,
Der Fürst ist der Jäger, der Adel der Hund.
Der Fürst ist der Jäger, das Volk ist das Wild,
Weil mehr das Regal als das Menschenrecht gilt.

Der „Deutsche Nationalreichtum", den die Deutschen, wenn sie nach Amerika gingen, mitnehmen könnten, wird am 22. Mai 1841 kritisch zerpflückt:

Kammerherrenschlüssel viele Säckel,
Stamm- und Vollblutbäume dicke Päckel,
Hund' und Degenkoppeln tausend Lasten,
Ordensbänder hunderttausend Kasten,
Schlendrian, Bocksbeutel und Perücken,
Privilegien, Sorgenstühl' und Krücken,
Hofratstitel und Konduitenlisten
Neunundneunzighunderttausend Kisten,
Steuer-, Zoll-, Tauf-, Trau- und Totenscheine,
Päss' und Wanderbücher, groß' und kleine,
Viele hundert Zensorinstruktionen,
Polizeimandate drei Millionen.

Viele dieser Lieder sind nach einer von Hoffmann selbst angegebenen Melodie zu singen. Das gibt ihnen einen besonderen Charakter. Den Titel „Unpolitische Lieder" ersann er nach einer Schweizer Reise in Marburg in Gegenwart des — später reaktionären — Professors Vilmar. Rasch verbreitete sich diese Lyrik und verschaffte ihrem Verfasser öffentliche Beliebtheit, aber auch Verfolgung: sie wurde in Preußen 1841 samt dem ganzen Campeschen Verlage verboten. Zu Ende des Jahres 1842 wurde Hoffmann auch seines Amtes entsetzt.

In den folgenden Jahren führte er ein Wanderleben, das nur der Gedanke an sein politisches Märtyrertum, der Beifall der Anhänger und seine Poesie ihm er-

träglich machten. Nach kurzem Aufenthalt in Fallersleben, von wo (d. h. aus dem Königreich Hannover) er ausgewiesen wurde, ging er über Leipzig und Dresden nach Koblenz, wo er mit Freiligrath zusammentraf. Dann war er wieder in Breslau und Berlin, wo er es mit den Brüdern Grimm verdarb, da er an dessen Geburtstag die Aufmerksamkeit der Studenten bei ihrem, Wilhelm dargebrachten, Fackelzuge auf sich lenkte, ohne das zu wollen, und so dem Fest eine politische Note zu geben schien.

In dieser Zeit reiste er soviel umher, daß es zwecklos wäre, ihm zu folgen. Es erschienen von ihm 1844 „Deutsche Gesellschaftslieder des 16. und 17. Jahrhunderts", 1845 „Spenden zur deutschen Literaturgeschichte"; außerdem lyrisch: 1843 „Deutsche Gassenlieder" und „Deutsche Lieder aus der Schweiz", 1844 „Hoffmannsche Tropfen" und „Maitrank", 1845 „Diavolini"; dazu 1843 in dritter Auflage die „Gedichte". Mit dem Komponisten Ernst Richter gab er 1843—47 „Kinderlieder", mit Ludwig Erk 1848 ein „Deutsches Volksgesangbuch" heraus.

Als Begleiter des Grafschaftsbesitzers Tenge reiste er 1844 nach Italien — über Mailand und Florenz nach Rom —, ohne jedoch etwas anderes als die Satire in den „Diavolini" heimzubringen. Einen Plan, nach Texas zu ziehen, wo ihm ein Stück Land und eine Blockhütte geschenkt worden waren, führte er wohlweislich nicht aus; er begnügte sich mit „Texanischen Liedern".

Mehrfach trat die Liebe wieder an ihn heran; zuerst zu der fünfundzwanzigjährigen Elvira Détroit, die ihm jedoch nur Freundschaft darbrachte und später seinen Freund, den Professor Karl Elze, heiratete, dann zu Johanna Kapp, Tochter des Heidelberger Professors, die jedoch Ludwig Feuerbach liebte, also weder Hoffmanns noch später Gottfried Kellers Neigung erwidern konnte. Hoffmann gedachte ihrer in den „Johannaliedern", Keller im „Landvogt von Greifensee".

Nach dem preußischen Amnestieerlaß vom 20. März 1848 gelang es ihm, wieder in Preußen Fuß zu fassen und sogleich wenigstens ein Wartegeld von 375 Talern zu erhalten. 1849 siedelte er nach Bingerbrück über. In diesem Jahre vermählte er sich auch mit Ida zum Berge, seiner achtzehnjährigen Nichte, Tochter seiner älteren Schwester Auguste und des Pastors zum Berge in Bothfeld bei Hannover.

Nun begann ein neues fröhliches Schaffen in dem bescheidenen Heim zu Bingerbrück. Zunächst erschienen „Das Parlament zu Schnappel", eine Sammlung politisch-humoristischer Erzählungen, dann (1851) die „Liebeslieder" und „Rheinleben". 1851 zog das Paar nach Neuwied. Neben weiteren lyrischen Gaben setzte nun Hoffmann auch seine alten „Horae belgicae" fort. Dank der Vermittlung Bettina von Arnims wurden dann er und der junge Germanist Oskar Schade vom Großherzog Karl Alexander von Weimar beauftragt, ein „Weimarisches Jahrbuch für deutsche Sprache, Literatur und Kunst" für ein Honorar von je 500 Talern herauszugeben. In Weimar trat er besonders Liszt und Preller näher. Das Jahrbuch gedieh nur bis zum sechsten Bande, danach erlosch auch das Honorar. So kehrte die Sorge zurück, zumal da ihm 1855 ein Sohn geboren war. Endlich erhielt er 1860 die Stelle eines Bibliothekars auf Schloß Corvey bei Höxter an der Weser. Aber in diesem Jahre

starb ihm seine junge Gattin nach der Geburt eines toten Kindes. Nun führte ihm die Schwägerin Alwine den Haushalt.

Damals begann er sich seiner Selbstbeographie „Mein Leben" zu widmen, die bis zum Jahre 1860 führt. Von den Jüngeren wurden Emil Rittershaus, Julius Wolff und Albert Träger jetzt seine Freunde.

Sehr beschäftigte ihn die Erziehung seines Sohnes, und manches pädagogische Urteil aus jener Zeit bestätigt seine früheren Ansichten, die sich lyrisch geformt hatten. „Möchten doch", schrieb er an seinen Freund Ebeling, „alle Väter einsehen, daß ihre Kinder in unseren jetzigen Gymnasien zu Krüppeln an Geist und Leib verbildet werden. Seit Jahren habe ich in jeder Familie, wo ich verkehrte, nur Klagen gehört, daß die Kinder durch die vielen Schulstunden und Schularbeiten, bei denen sie oft bis in die Nacht sitzen müßten, zu keiner Erholung gelangen könnten, durch das ewige Griechisch und Latein, das Auswendiglernen von Vokabeln und grammatischen Regeln und Ausnahmen gar nicht mehr zum Denken gelangten und, statt sich frisch und froh geistig und leiblich zu entwickeln, zurückblieben und fast versimpelten. Wäre ich nur 20 Jahre jünger, ich wollte einen Verein stiften zur Ausrottung des Latein und Griechisch, beides sollte aus dem Staatsleben wenigstens verbannt werden und nur den Gelehrten und katholischen Pfaffen überlassen werden."

Das Jahr 1870 fand auch in ihm — wie in Freiligrath — einen begeisterten Stimmführer. Sein „Deutschland, Deutschland über alles" brach sich nun mächtig Bahn. Viel gesungen wurde auch nach Marschners Melodie sein Gedicht „Wer ist der greise Siegesheld". Jedoch nicht mehr lange durfte er sich an dem neu aufblühenden deutschen Leben erfreuen: am 20. Januar 1874 starb er bei einem zweiten Schlaganfall.

Wir kennen Hoffmann von Fallersleben vor allem als den Dichter der soeben genannten vaterländischen Lieder und der volkstümlichen Gedichte „Treue Liebe bis zum Grabe" („Schwur"), „Zwischen Frankreich und dem Böhmerwald", „Frei und unerschütterlich wachsen unsre Eichen", „Alle Vögel sind schon da", „Wer hat die schönsten Schäfchen", „Morgen kommt der Weihnachtsmann", „O wie ist es kalt geworden", „Abend wird es wieder, über Wald und Feld" und „Die Sterne sind erblichen mit ihrem güldnen Schein". Das ist echte, traute, deutsche Poesie, die sich nicht machen läßt, wenn sie sich nicht selbst macht. Sie genügt für den Anspruch eines Dichters auf Unsterblichkeit.

Die Sangbarkeit seiner Lieder ist etwas, was Hoffmann vor vielen auszeichnet. Er war bis in sein Greisenalter hinein ein sangesfroher und trinkfester Bursche, ein stets fröhlicher, zuversichtlicher und gemütlicher Wanderer durch die Welt und durchs Leben, von unversiegbarer Kraft bis zum Tode und unverwüstlicher Laune. Wir stellen uns diesen Hünen am sichersten im Bilde eines singenden Wanderers vor, der seine Mütze keck zurückgeschoben hat („Des Sängers Trost"):

Wo Freiheit, Lieb und Wein
Noch lebt in Sang und Wort,
Da lebt ihr Sänger, auch
Der längst begrabne, fort.

Ohne ein gewisses Maß von Leichtsinn sind Gestalten wie er und Freiligrath nicht denkbar. Aber wenn wir uns seine Ideale und die reichen Früchte auch seines wissenschaftlichen Schaffens vergegenwärtigen, dann können wir auch ihm die Anerkennung nicht versagen, die er selbst Franz Liszt zollt (1854):

Geboren werden ist keine Kunst,
Besonders unter des Glückes Gunst.
Gar mancher Geborene blieb geboren
Und ging spurlos für die Welt verloren.
Auch Höchstgeborene sind nach Jahren
Nur immer geblieben, was sie waren.

Doch selbst sich zu mühn und anzufachen
Und aus sich selber etwas zu machen,
Sich gleichsam wieder erschaffen und werden:
Das ist eine Kunst, ein Verdienst auf Erden!
Wo solches ein Sterblicher hat vollbracht,
Da werde von Sterblichen seiner gedacht!

Nicht groß ist die Zahl seiner künstlerischen Motive; aber sie sind immer empfunden, nicht gedacht. Wir spüren es am Ton, auch in den Liebesliedern:

Wär' ich ein Vögelein,
Hätt' auch zwei Flügelein,
Flög ich zu dir.
Flöge von Ort zu Ort,
Bliebe dann immerfort,
Immer bei dir.

Zart, oft in Rückerts Weise, berührt er die Saiten; so in den „Johannaliedern“:

Ich liebe dich.

Mir ist, als müßt' ich immer sagen:
Ich liebe dich,
Und mag nicht auszusprechen wagen:
Ich liebe dich.
Die Maienlüfte säuseln nieder,
Ich lausche hin,
Und alle Blütenzweige klagen:
Ich liebe dich.
Der Sang der Vögel ist erwachet,
Ich lausche hin,
Und alle Nachtigallen schlagen:
Ich liebe dich.
So frag' die Lüfte, frag' die Blumen,
Die Vögel all,
Vielleicht, daß sie für mich dir sagen:
Ich liebe dich.
Ich wandle fern von dir und habe
Nur einen Trost
In diesen schönen Frühlingstagen:
Ich liebe dich.

Reizend sind die Kinderlieder, von denen die bekanntesten vorhin schon genannt wurden. Aber noch viele andere zieren unsere Lese- und sonstigen Sammelbücher.

Maikäfer summ summ summ,
Nun sag' mir an: warum?

Kuckuck, Kuckuck rufts aus dem Wald?
Lasset uns singen,
Tanzen und springen,
Frühling, Frühling wird es nun bald.

Winter, ade!
Scheiden tut weh.

So scheiden wir mit Sang und Klang:
Leb wohl, du schöner Wald.

Seht, da steht er, unser Schneemann!
Das ist ein Geselle!

Es ist ein fortwährendes Jauchzen und Jubilieren, Singen und Klingen in Hoffmanns Liedern. Ihm geht die Sonne nur unter, um sich um so strahlender zu erheben:

Wie singt die Lerche schön
Im Tal und auf den Höhn,
Wenn der Morgen graut
Und die Blümelein
Frischbetaut
Harren auf den Sonnenschein.

So sing', mein Herz, nun auch
Beim frischen Morgenhauch.
Hast du auch gewacht
Unter Gram und Pein
Diese Nacht —
Dein auch harrt ein Sonnenschein.

Die ganze Natur scheint immer freudig nur auf ihren Hoffmann von Fallersleben zu warten, um mit ihm ihr Glück zu genießen:

Alles sieht mich freundlich an,
So als wollt' es fragen:
Will's dir denn, du lieber Mann,
Gar nicht hier behagen?

Die deutsche Literatur hat so viel tiefe, düstere, ja unter- und überweltliche Dichter — da kann sie auch ein paar leicht liebenswürdige brauchen, die in anderen Ländern die Regel sind. Denen aber fehlt eines, das Hoffmann in Fülle besitzt: das deutsche, innige Gemüt.

6. Gottfried Kinkel.

Weniger die Poesie als das Leben zieht Kinkel, den Sänger „Ottos des Schützen", in diese politischen Kreise.

Johann Gottfried Kinkel wurde am 11. August 1815 in Oberkassel bei Bonn geboren. Seit 1831 studierte er Theologie und Philologie in Bonn, seit 1834 in Berlin. 1837 habilitierte er sich an der Bonner Universität für Exegese und Kirchen-

geschichte. Seine Neigung zur bildenden Kunst trieb ihn noch in demselben Jahre zu einer Reise durch die Schweiz, Südfrankreich und Italien. Nach der Rückkehr trat er in Bonn Geibel, Freiligrath und Simrock näher. 1840 erhielt er die Stelle eines Hilfspredigers in Köln. 1843 veröffentlichte er seine „Gedichte", unter denen sich auch „Otto der Schütz" befand; gesondert erschien dieser 1846.

Dieses kleine Versepos, auch vielfach als Operntext benutzt (1886 von Bunge), hat einen ganz ungewöhnlichen Erfolg gehabt und ist ein Lieblingsbuch besonders der deutschen Jugend geworden. Wir begreifen ja heute nicht mehr ganz, warum dieser Otto sich gerade als unbekannter Fürstensohn besonderen Interesses erfreut hat, und so muß uns die ganze Handlung als äußerlich, ja als kindlich erscheinen. Dann aber sehen wir, daß doch mehr in dieser Dichtung liegt. Otto entflieht dem Zwang des Klosters und erringt sich in schlichtem Jägerdienst die Liebe Elsbeths, der Cleveschen Grafentochter, die er schließlich stolz als künftiger Landgraf von Hessen heimführen darf, da inzwischen sein älterer Bruder gestorben ist. Dieser junge Meisterschütze macht den Schlußspruch des Dichters wahr: „Sein Schicksal schafft sich selbst der Mann."

Das Lob der freien, selbständigen Mannestat jedoch ist es nicht allein, das diesen zwölf Abenteuern in Versen Wert gibt, sondern es ist vor allem der poetische Schmelz, der Reichtum an Stimmungen, Farben und Klängen, was uns zu der harmlosen Dichtung voll Liebe und Tatkraft zieht. Zu vergleichen wäre „Otto der Schütz" am ehesten mit Scheffels „Trompeter von Säckingen". Die Sage selbst war schon von Arnim in dem Drama „Der Auerhahn" verwertet. Aber Kinkel weiß allen Zauber der alten Romantik auf sein Epos auszugießen, nur mit dem Unterschiede, daß er die romantischen Unarten, Satire und geistreiches Irrlichtelieren wegläßt und die Handlung nicht auf Geheimnisse und übernatürliche Zusammenhänge, sondern auf gesunde Voraussetzungen reiner Menschlichkeit gründet.

In klarer Frühlingsabendpracht,
Wenn schon der Sterne Heer erwacht,
Wenn kühl der Mond im Ost sich hebt,
Die Flur mit blauem Duft umwebt,
Indes im West des Abends Strahlen
Den Himmel heiß mit Purpur malen:
Wenn Nachtigallenschlag erschallt
Und drein im Nachthauch rauscht der Wald;
Wenn aus des Wassers dumpfer Schwüle
Der Fisch mit lust'gem Sprung sich schnellt
Und in der weichen Schlummerkühle
So still und heimlich liegt die Welt;
Wenn in der Uferweiden Dunkel
Der Elfen Chor den Reigen schlingt
Und aus dem Strom ein leis Gemunkel
Der Nixen auf zum Lichte klingt:
Das ist die zauberhafte Stunde,
Wo Tag und Nacht im gleichen Bunde
Dich kränzen mit dem schönsten Schein,
Du Fürst der Ströme, trauter Rhein!

Im Grunde sind das nur wohlgesetzte Worte und Verse — Klingklang möchte sie der ernste Kritiker nennen. Aber sie sind doch hübsch und bieten sich in so anmutigen Zusammenhängen nur selten dar. Und wenn nun Otto auftritt und den Meisterschuß tut, da gönnen wir ihm alle seine Elsbeth. Ein solches Idyll kann nicht mehr geben, als es der Natur seiner Gattung nach darf. Neue Ideale verkündet ja auch kein Stilleben. Hohe Ansprüche stellt sie nicht, diese traumselige Minnedichtung mit dem ein bißchen naiven Abschluß der standesgemäßen Heirat — aber gäbe sie mehr, so wäre sie nicht mehr die poetische Harmlosigkeit, die sich die unbefangene Jugend erobert hat.

Blicken wir von hier aus sogleich über Kinkels spätere Dichtungen hin, so finden wir nur wenig, was sich seinem ersten Epos an die Seite stellen könnte. Ein weiteres Epos schuf er 1868 in dem „Grobschmied von Antwerpen", der 1872 erschien. Dramatisch versagte er ganz („Nimrod", tyrannenfeindliches Trauerspiel, 1857). Viel höher steht seine Dorfgeschichte „Margret". Von seiner unpolitischen Lyrik ist besonders seine Petrus-Ballade („Weil verstockt der Jude Simon Romas Götter hat geschmäht") bekannt geworden sowie sein geistliches Lied:

> Es ist so still geworden,
> Verrauscht des Abends Wehn,
> Nun hört man allerorten
> Der Engel Füße gehn.
> Rings in die Tale senket
> Sich Finsternis mit Macht —
> Wirf ab, Herz, was dich kränket,
> Und was dir bange macht.

Aus seinem Nachlaß wurde das „Idyll aus Griechenland": „Tanagra" veröffentlicht.

Bald nach seiner italienischen Reise widmete Kinkel sich größeren wissenschaftlichen Arbeiten. Von der Theologie und dem kirchlichen Dogma löste er sich nach schweren Kämpfen los. 1846 erschien „Die Ahr, Landschaft, Geschichte und Volksleben". Vorher schon (1845) veröffentlichte er den ersten Teil seiner „Geschichte der bildenden Künste bei den christlichen Völkern". 1846 erhielt er eine außerordentliche Professur der Kunstgeschichte in Bonn.

Im Jahre 1848 trat auch er als Vorkämpfer der republikanischen Bewegung hervor. Als Vertreter Bonns wurde er als Abgeordneter in die zweite preußische Kammer gewählt. Nach Ablehnung der Kaiserkrone durch Friedrich Wilhelm IV. schloß er sich dem badischen Aufstande an, wurde 1849 verwundet, gefangen genommen, zum Tode verurteilt und nur durch Bettina von Arnims unermüdliche Fürbitte zu lebenslänglichem Zuchthaus begnadigt. Er saß zuerst in Naugard, dann in Spandau.

Schon im Jahre 1843 hatte er sich mit der hervorragenden Pianistin Johanna Mockel (geb. 1810) vermählt, der Tochter eines Bonner Gymnasiallehrers, die sich von ihrem ersten Gatten, dem Buch- und Kunsthändler Mathieux in Köln, hatte scheiden lassen. Zusammen mit Kinkel gab sie 1848 Erzählungen heraus. Bekannt machte sich diese bedeutende Frau auch durch Kompositionen, zum Teil zu den Liedern Kinkels,

sowie durch „Acht Briefe an eine Freundin über Klavierunterricht". Aus ihrem Nachlaß veröffentlichte Kinkel 1860 den Roman „Hans Ibeles in London". Sie gab die erste Anregung zur Gründung des „Maikäferbundes", der die rheinischen Kunstsinnigen um ein Scherzblatt, „Der Maikäfer", scharte. Johanna nun war es, der es in treuen, aufopfernden Mühen gelang, Kinkel mit Hilfe des Studenten Karl Schurz im November 1850 aus dem Gefängnis in Spandau zu befreien und ihm die Flucht nach England zu ermöglichen. Wie Schurz, der als Führer der Deutschen nach dem Sezessionskrieg jenseits des Ozeans berühmt wurde, wandte sich auch Kinkel, jedoch nur vorübergehend, nach Amerika (1851/52) und übernahm dann eine Professur am Londoner Hyde Park College. Am 15. November 1858 traf ihn der schwerste Schlag: Johanna — der er vor der Vermählung einst im Rhein das Leben gerettet hatte — stürzte sich infolge schwerer Herzbeklemmungen aus dem Fenster zu Tode. Erschüttert widmete Freiligrath, der Freund des Hauses, ihr ein Abschiedslied zum Begräbnis:

Zur Winterszeit in Engelland,
Versprengte Männer, haben
Wir schweigend in den fremden Sand
Die deutsche Frau begraben.
Der Rauhfrost hing am Heidekraut,
Doch sonnig lag die Stätte,
Und sanften Zugs hat ihr geblaut
Der Surreyhügel Kette.

Um Ginster und Wacholderstrauch
Schwang zirpend sich die Meise, —
Da wurde dunkel manches Aug',
Und mancher schluchzte leise;
Und leise zitterte die Hand
Des Freundes, die bewegte,
Die auf den Sarg das rote Band,
Den grünen Lorbeer legte . . . .

Fahr wohl! und daß an mut'gem Klang
Es deinem Grab nicht fehle,
So überschütt' es mit Gesang
Die frühste Lerchenkehle!
Und Meerhauch, der dem Freien frommt,
Soll flüsternd es umspielen
Und jedem, der hier pilgern kommt,
Das heiße Auge kühlen.

Erwähnt sei, daß Johannas Freundin Malwida von Meysenbug war (1816—1903), die Verehrerin Nietzsches.

Demselben Jahre 1858 gehört die Gründung der deutschen Zeitung „Hermann" durch Kinkel an.

Die späteren Schicksale Kinkels, der eine zweite Ehe einging, bieten nichts mehr, was die Geschichte der Literatur oder Politik näher interessieren könnte. 1865/66 hielt er in Paris vor Deutschen öffentliche Vorträge über Kunstgeschichte, 1866 wurde er Professor der Kunstgeschichte am Polytechnikum in Zürich. Hier ist er am 12. November 1882 gestorben. Sein letztes größeres Werk war das „Mosaik zur Kunstgeschichte" (1876).

Gottfried Kinkels poetisches und wissenschaftliches Lebenswerk ist nicht gerade überragend groß. Es war bunt und vielseitig wie sein Leben, das doch wiederum ein Stück Geschichte bildet. Er hat in seinen Dichtungen keinen neuen, eigenen Ton geschaffen und hat auch politisch nicht aus sich heraus der Zeit neue Ideen zugeführt.

Aber was diese freiheitliebenden Männer litten, und wie sie kämpften, das vermögen wir heute nicht mehr so ganz zu verstehen.

Es war eine neue Welt, die in ihren Seelen emporstieg, eine Welt, in deren Selbstverständlichkeit wir leben. Darum soll uns auch Kinkel etwas mehr bleiben als ein zierliches Porträt auf einem Geschenkeinbande seines rheinischen Gesanges von Otto dem Schützen.

7. Georg Herwegh und andere politische Dichter um 1848.

Der eigentliche Führer im politischen Streit der Revolutionsjahre war **Georg Herwegh.** Eines andern, Anastasius Grüns, wurde früher schon gedacht (III, 8).

Herwegh wurde am 31. Mai 1817 zu Stuttgart geboren; er besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt, das theologische Seminar in Maulbronn und das theologische Stift in Tübingen. Er wurde dann Mitarbeiter an der von August Lewald herausgegebenen Zeitschrift „Europa", mußte wegen eines Ehrenhandels mit einem Offizier Württemberg verlassen, ging nach Emmishofen im Kanton Thurgau, wo er an der radikalen „Volkshalle" mitarbeitete, und schließlich nach Zürich, wo er seine berühmten „Gedichte eines Lebendigen" herausgab.

Auch Herwegh ist, wie Freiligrath und Hoffmann von Fallersleben, ein Prophet der Ereignisse geworden, die sich mit und nach dem Weltkriege 1918 abspielten. In der Schlußstrophe des Gedichts „Der letzte Krieg" (1841) heißt es:

O walle hin, du Opferbrand,
Hin über Land und Meer,
Und schling ein einig Feuerband
Um alle Völker her;
So wird er uns beschieden,
Der große, große Sieg,
Der ewige Völker-Frieden, —
Frisch auf zum heiligen Krieg!

Ein ausgeprägt kriegerischer Klang geht durch seine Verse; so im „Reiterlied" (1841), das im Weltkriege wieder auflebte:

Die bange Nacht ist nun herum,
Wir reiten still, wir reiten stumm
Und reiten ins Verderben.
Wie weht so scharf der Morgenwind!
Frau Wirtin, noch ein Glas geschwind!
Vorm Sterben, vorm Sterben.

Feurig wendet sein „Aufruf" (1841) sich an die Revolutionsstreiter:

Reißt die Kreuze aus der Erden!
Alle sollen Schwerter werden,
Gott im Himmel wird's verzeihn.
Laßt, o laßt das Verseschweißen!
Auf den Amboß legt das Eisen!
Heiland soll das Eisen sein.

Kampf predigt er in dem „Lied vom Hasse“ (1841):

Bekämpfet sie ohn' Unterlaß,
Die Tyrannei auf Erden,
Und heiliger wird unser Haß
Als unsre Liebe werden.
Bis unsre Hand in Asche stiebt,
Soll sie vom Schwert nicht lassen.
Wir haben lang genug geliebt
Und wollen endlich hassen.

Der Titel dieser Liedersammlung „Gedichte eines Lebendigen“ sollte den Gegensatz bezeichnen zu den „Briefen eines Verstorbenen“ des Grafen Pückler-Muskau (1785—1871), Verfassers auch der „Tutti-Frutti“.

Herwegh ging nun für kurze Zeit nach Paris und warb dann (1842) in Deutschland Mitarbeiter für eine neue Zeitschrift. Gefeiert von den Volksgenossen, auch von Heine, der ihn „Herwegh, die eiserne Lerche“ poetisch anredete, wurde er von Friedrich Wilhelm IV. empfangen, später aber aus Preußen ausgewiesen. Darauf antwortete er mit seinen „21 Bogen aus der Schweiz“ (1843) — nur Bücher bis zu 20 Bogen unterlagen der Zensur. Nach seiner Heirat mit Emma Siegmund, der Tochter eines reichen jüdischen Bankiers in Berlin, lebte er viel auf Reisen und ließ sich zuletzt in Paris nieder. 1849 aber brach er mit einer Arbeiterschar in Baden ein. Am 27. April 1849 bei Schopfheim von den Württembergern geschlagen, flüchtete er über die Grenze. Seitdem lebte er bald in Paris, bald in Genf oder Zürich. Als Freund Ferdinand Lassalles schrieb er 1864 das „Bundeslied des allgemeinen deutschen Arbeiter-Vereins“, die deutsche Arbeiter-Marseillaise:

Mann der Arbeit, aufgewacht!
Und erkenne deine Macht!
Alle Räder stehen still,
Wenn dein starker Arm es will.

Deiner Dränger Schar erblaßt,
Wenn du, müde deiner Last,
In die Ecke lehnst den Pflug,
Wenn du rufst: „Es ist genug.“

Brecht das Doppeljoch entzwei!
Brecht die Not der Sklaverei!
Brecht die Sklaverei der Not!
Brot ist Freiheit, Freiheit Brot.

Die „Neuen Gedichte“ (nach 1844) sind erst von Herweghs Gattin nach seinem Tode herausgegeben worden, haben also schon aus diesem Grunde nicht in dem Grade auf seine Zeit gewirkt wie die „Gedichte eines Lebendigen“, obwohl sie stellenweise größeren Schwung zeigen als jene. Unter ihnen befand sich das soeben zitierte Bundeslied. In Preußen wurden sie alsbald auf Grund des Sozialistengesetzes verboten. Wie rüttelten die Verse „O wag' es doch nur einen Tag“ (1845) das Volk auf:

Wach' auf! wach' auf! die Morgenluft
Schlägt mahnend an dein Ohr —
Aus deiner tausendjähr'gen Gruft
Empor, mein Volk, empor!

Laß kommen, was da kommen mag:
Blitz' auf, ein Wetterschein!
Und wag's, und wär's nur einen Tag,
Ein freies Volk zu sein!

Eines der grimmigsten Lieder ist „Ordonanzen" (1846):

Ordonanzen! Ordonanzen!
Meine Völker müssen tanzen,
Wie ich ihnen aufgespielt!
Eins — zwei — drei — und Runde! Runde!
Tanzet, ihr getreuen Hunde,
Wenn der König es befiehlt . . . .

Ich bin euer Kopf und Magen,
Antwort „Ich" auf alle Fragen,
Aller Rede letzter Sinn;
Ihr der Abglanz nur des Fürsten —
Und wer wagte noch zu dürsten,
Wenn ich selber trunken bin? . . . .

Ich bin König, meine Gründe
Donnern durch Kanonenschlünde
In des Pöbels taubes Ohr;
Rasselt irgendwo die Kette,
Hunderttausend Bajonette
Schaffen Ruhe wie zuvor . . . .

Freiheit — welch' ein toll Begehren!
Ja, der Henker soll sie lehren
Euch zum Schrecken und zum Graus;
Wird der Vorrat hier zu mager,
Hilft ja gern mein lieber Schwager
Mir mit seinem Galgen aus . . . .

Ich verbiete, ich erlaube,
Ich nur denke, ich nur glaube,
Und ihr alle seid bekehrt.
Jeden Zweifel löst die Knute:
Hat man denn das Absolute
In Berlin umsonst gelehrt?

Mit diesem Schluß deutet Herwegh auf die Wirkungen und Absichten der Hegelschen Philosophie hin, die ja von der preußischen Regierung außerordentlich begünstigt und gefördert wurde.

Als dann die Revolution von 1848 fast im Sande verlief, da klagte der Dichter („Huldigung"):

Gestern war es, daß sie riefen: Barrikaden! Barrikaden!
Und in Rußland vor dem Volke stand der Gott von Gottes Gnaden.
Unnütz in den Staub zerronnen ist das letzte Heldenblut,
Schneckensaft der Rest — zum Färben eines Purpurmantels gut.

Und später, als nichts geschah, als daß in Nationalversammlungen geredet und wieder geredet wurde, da spottete er (1860) im Heine-Stil:

Das sind die Kämpfer für Recht und Licht!
Ich seh' manch lieben Bekannten,
Ich seh' auch manches Schafsgesicht
Und manchen Komödianten.

Es ist der alte Mummenschanz,
Von dem sie wieder träumen;
Deutschland sucht wiederum beim Schwanz
Den Esel aufzuzäumen.

Deutschland läßt vor dem Tatenblitz
Den Donner der Rede rollen,
Mein Deutschland polstert den alten Sitz
Mit neuen Protokollen.

In seinen „Preußischen Konfliktspoesien" aus dem Januar 1863 wandte er sich wieder erbittert gegen die Monarchie:

Die Infanterie, die Kavallerie,
Die Artillerie entfalten
Die Gottesgnadenmonarchie
In dreierlei Gestalten . . . .

Die drei sind eins — und wißt ihr's nicht,
So sollt ihr's eben lernen;
Dreijähr'gen Glaubensunterricht
Erteilen die Kasernen . . . .

Von Gottes Gnaden ist mein Thron!
Nicht Ochsen sind's noch Kälber,
Die mir aufs Haupt gesetzt die Kron';
Ich nahm die Krone selber . . . .

Ich habe wenig mich befaßt
Mit Dichtern, nur den Kinkel
Kenn' ich — den ich erschossen fast
In einem Festungswinkel.

Herwegh gehörte zu den wenigen, denen das Jahr 1871 nicht die Sorge nahm vor Deutschlands Zukunft. Dadurch unterscheidet er sich von den meisten politischen Freiheitsdichtern. In seinem „Epilog zum Kriege" schrieb er im Februar 1871:

Schon lenkt ein Kaiser dich am Zaum,
Ein strammer, strenger Zepterhalter,
Hofbarden singen ihre Psalter
Dem auferstandnen Mittelalter,
Und 89 wird ein Traum.

Ein Traum? Du sahst, wie Frankreich fiel
Durch einen Cäsar, sahst die Sühne
Vollzogen auf der Schreckensbühne —
Deutschland, gedeihe, wachse, grüne,
Geläutert durch dies Trauerspiel.

Und so glaubte er auch nicht an eine glückverheißende Zukunft unter diesem Kaisertum („Der schlimmste Feind", 1871):

Gleich Kindern laßt ihr euch betrügen,
Bis ihr zu spät erkennt, o weh! —
Die Wacht am Rhein wird nicht genügen,
Der schlimmste Feind steht an der Spree.

Er warnt die „Siegestrunkenen" (1871):

Nur diese war's, die wir erstrebt,
Die Einheit, die man auf den Namen
Der Freiheit aus der Taufe hebt;
Doch eure stammt vom Teufel: Amen.

In dem Gedicht „Groß" vergleicht er die neu gewonnene äußere Größe Deutschlands mit der inneren Kleinheit, dem Mangel an persönlicher Freiheit. Das „neue Deutschland", sagt er in der „Abfertigung", „bleib mir fern und zähle mich zu seinen Toten".

Aber dieser zorngemute und — was so selten ist — bis zum Tode sich selbst getreue Streiter, der sich durch keine noch so großen patriotischen Erfolge um die Ideale der Welt betrügen ließ — er kennt auch das leise Glück, das die Natur, das die Liebe gibt. Davon spricht manches seiner Lieder:

Frühlingsnacht.

So sel'ge Stille traf ich nie!
Kaum lispelt's in den Zweigen,
Als hätten ein Geheimnis sie
Den Menschen zu verschweigen.

Kaum plätschert noch die Welle fort,
Kaum knospet's in den Hecken,
Als gälte es, die Sterne dort
Am Himmel nicht zu wecken . . . .

In den „zwei Liedern" preist er die Allbezwingerin Liebe (1868):

Die Liebe ist ein Edelstein,
Sie brennt jahraus, sie brennt jahrein
Und kann sich nicht verzehren;
Sie brennt, solang noch Himmelslicht
In eines Menschen Aug' sich bricht,
Um drin sich zu verklären.

Und Liebe hat der Sterne Macht,
Kreist siegend über Tod und Nacht,
Kein Sturm, der sie vertriebe!
Und blitzt der Haß die Welt entlang,
Sie wandelt sicher den alten Gang,
Hoch über den Wolken, die Liebe!

Ein großes Verdienst erwarb sich Herwegh durch die Übersetzung von Lamartines Werken, die 1839/40 erschien und den nach germanischem Geschmack weitaus größten aller französischen Dichter zum erstenmal in größerem Umfange den Deutschen bekannt machte.

Herwegh siedelte 1866 nach Baden-Baden über. Hier ist er am 7. April 1875 gestorben.

Neben ihm sind noch mehrere Revolutionsstreiter zu nennen, die indessen die bisher Angeführten an Bedeutung nicht erreichen. **Franz Dingelstedt,** geboren 1814 zu Halsdorf bei Marburg, trat 1841 in die Leitung der Cottaschen „Allgemeinen Zeitung" ein. In demselben Jahre erschienen seine „Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters", die an Chamissos „Nachtwächterlied" anknüpften. Hier besang er mit

seinen satirischen Spitzen die Freiheit wie die andern Menschheitsideale, die von der Reaktion bedroht waren. Er jedoch, der einst (1842) gespottet hatte:

> Gewiß, gewiß! Ich find' es noch,
> Mein letztes Ziel auf dieser Erden,
> Ich muß Geheimer Hofrat werden —

er ließ sich wirklich (1843) gern von dem König von Württemberg zum Bibliothekar und Hofrat ernennen. Seine bedeutende Tätigkeit begann, seitdem er Dramaturg des Stuttgarter Hoftheaters wurde. Als Bühnenleiter erntete er dann in München, Weimar und Wien die größten Erfolge. 1867 wurde er geadelt, 1876 in den Freiherrnstand erhoben. 1881 ist er in Wien gestorben.

Robert Prutz (1816—1872) hat mehr durch seine Schriften zur deutschen Literatur, seine Romane („Das Engelchen", 1851) und die Satire „Die Politische Wochenstube" (1845), als durch seine politische Lyrik sich einen dauernden Namen erworben. Durch die von Arnold Ruge herausgegebenen „Halleschen Jahrbücher" (später „Deutschen Jahrbücher") wurde er in die oppositionelle Bewegung hineingezogen. 1849 wurde er Professor der Literaturgeschichte in Halle. 1859 trat er von seinem Amt zurück. Im Alter von 56 Jahren ist er, zuletzt (bis 1866) Leiter der Wochenschrift „Deutsches Museum", in seiner Vaterstadt Stettin gestorben.

In diesem Zusammenhange ist der beiden Brüder Pfizer zu gedenken. **Gustav Pfizer** (1807—1890), Professor der Literatur in Stuttgart, hat freilich durch seine Dichtungen nicht in diese Fragen eingegriffen und überhaupt sich mit seinen politischen Interessen auf die württembergische Verfassung beschränkt. Sein Bruder **Paul Pfizer** (1801—1867) dagegen hat durch seinen „Briefwechsel zweier Deutschen" (1831) auf Preußen als Führer Deutschlands hingewiesen.

Einen Gegensatz zur demokratisch-revolutionären Dichtung bildete der junge Schlesier Graf **Moritz von Strachwitz** (1822—1847), der schon im Alter von 25 Jahren starb. In seinen „Liedern eines Erwartenden" (1842) und den „Neuen Gedichten" spiegelt sich eine ganz andere Weltanschauung als die jener Freiheitssänger. Seine bekanntesten Gedichte sind „Der Strom", „Rolf Düring", „Das Herz von Douglas" und „Helges Treue".

Er, der Jüngling, der nicht einmal das Jahr 1848 erlebt und nichts als die alte Zeit in sich empfunden und verarbeitet hat, war freilich nicht zum deutschen Propheten berufen.

Unaufhaltsam geht die Weltgeschichte ihren Weg. Erbarmungslos zermalmt sie Millionen — wer dürfte sie anklagen, wer der Vorsehung Halt gebieten? Wie die politische Geschichte allmählich einen andern, rein kulturell bedingten Charakter annimmt, so verändert sich entsprechend die politische Anschauung und mit ihr die politische Dichtung. Was einst groß, ja höchstes Ideal war, erscheint der Nachwelt entweder selbstverständlich oder unbedeutend. Die Politik ist vergänglich, ewig ist nur die Kunst.

V.

Die schwäbischen Dichter.

1. Ludwig Uhland.

Man kann nicht geradezu von einer schwäbischen Dichterschule sprechen — die beteiligten Dichter haben selbst dagegen Einspruch erhoben. Aber in Schwaben bildete sich ein Kreis gleichgesinnter Männer, die in Poesie und Leben meist zusammenstanden und, nur wenig berührt von den großen Weltstürmen, deutsche Ideale, deutsches Gefühl und deutsche Kunst auf ihre gute schwäbische Art hoch hielten. Der Bedeutendste von ihnen war Uhland.

Ludwig Uhland wurde am 26. April 1787 als dritter Sohn des Universitätssekretärs in Tübingen geboren. Schon als Knabe machte er lateinische und deutsche Verse. Aber nicht das klassische, sondern das deutsche Altertum war es, das ihn auf die Dauer fesselte. Besonders das Nibelungenlied hat es ihm schon früh angetan. Aus dem Saxo Grammaticus schöpfte er nordische Überlieferungen, aus dem Waltharilied mittellateinische Epik. Nachdem er schon 1801 in die Universitätslisten eingetragen war, wählte er 1805 aus praktischen Gründen das juristische Studium. Seine Liebe jedoch gehörte nach wie vor der Poesie. In dem „Sonntagsblatt", einer studentischen Zeitschrift, erschienen nun viele seiner Gedichte. Zu denen, die sich um dieses Blatt scharten, gehörte außer ihm Justinus Kerner, dessen Vater mit dem seinigen entfernt verwandt war. Ihre Dichternamen in dem Blatt waren Florens und Carus. Ferner waren mit Uhland seit der Jugendzeit befreundet Karl Mayer, Rehfues, später Verfasser des Romans „Scipio Cicala", und Varnhagen von Ense. Die schönsten Jugendgedichte Uhlands erschienen in Leo von Seckendorffs Musenalmanach 1807/8: „Schäfers Sonntagslied", „Die Kapelle", „Schloß am Meer" und „Des Knaben Berglied". Wie diese Lyrik rein stofflich zeigt, neigte Uhland damals zur Romantik, über die er auch einen Aufsatz im „Sonntagsblatt" veröffentlichte. Aber das eigentlich Romantische, die Zerrissenheit der Persönlichkeit und der Kunstform sowie die Betonung des Subjektiven und Individuellen, lag ihm ganz fern. Er sagt selbst, daß er „für eine Poesie für sich, vom Volke abgewendet, eine Poesie, die nur die individuellen Empfindungen ausspricht, nie Sinn gehabt" habe.

Im Jahre 1810 erwarb er sich mit einer Arbeit „Über die Teilbarkeit oder Unteilbarkeit der Servituten" die Doktorwürde. Danach machte er eine Reise nach Paris, um hier das französische Recht zu studieren, das der französisch gesinnte Friedrich

von Württemberg, ein Mitglied des Rheinbundes, in sein Land eingeführt hatte. Aber weniger der Code Napoléon als altdeutsche und romanische Handschriften beschäftigten ihn in Paris, wo er gern mit dem Philologen Immanuel Bekker verkehrte und durch Varnhagens Vermittlung auch Chamisso kennen lernte. In diesen Studien in der Pariser Bibliothek haben wir den Ursprung seiner altfranzösischen Balladen „Klein Roland", „Roland Schildträger", „König Karls Meerfahrt" und „Taillefer" zu suchen. Mit einem Seitenblick auf den finsteren Wüterich Napoleon dichtete er „Des Sängers Fluch". In einem Aufsatz über das altfranzösische Epos suchte er darzulegen, daß der Zyklus der alten nordfranzösischen Epen ein Seitenstück zu dem Nibelungenliede und den Epen Homers sei.

Nach der Rückkehr von Paris gab er zusammen mit Gustav Schwab und Justinus Kerner den poetischen Musenalmanach für 1812 heraus. Ein Jahr darauf wurde von ihm, Kerner, Fouqué und anderen der „Deutsche Dichterwald" veröffentlicht. In dieser Zeit trat er während eines Aufenthaltes in Tübingen besonders Schwab näher. 1812 wurde er nach kurzer Advokatentätigkeit (seit 1811) Beamter im Justizministerium. Im Mai 1814 jedoch trat er von dieser Stellung zurück, zumal da seine Bewerbung um ein Sekretariat abgewiesen wurde, und ließ sich in Stuttgart wieder als Advokat nieder. „So darf ich nun", schrieb er damals an seine Eltern, „auch aussprechen, was ich bisher nie gegen Sie geäußert habe, daß durch mein längeres Beharren in meinen bisherigen Verhältnissen und nun vollends durch ein entschiedenes Anketten an dieselben mein Inneres von Tag zu Tag mehr gelitten haben würde. Nicht als ob es mir unmöglich geworden wäre, mich mit Dingen zu beschäftigen, die mir von Natur fremd, ja niedrig sind, oder als ob es mich zu sehr geschmerzt hätte, die Entwicklung sonstiger Fähigkeiten, die Gott in mich gelegt, allzusehr gehemmt zu sehen — ich glaubte beiderlei Übelstände seit geraumer Zeit so ziemlich überwunden zu haben und sehe wohl ein, daß man sich zunächst eine Existenz gründen muß und in gegenwärtiger Zeit am wenigsten seinen Liebhabereien leben kann; allein in denjenigen Geschäftsverhältnissen, worein ich hier immer tiefer verwickelt werden sollte, hätte ich, je mehr ich äußerlich vorgeschritten wäre, um so mehr an Seelenruhe und innerer Selbständigkeit verloren."

1815 erschien die erste Sammlung von Uhlands Gedichten; sie hat ihn berühmt gemacht und seinen Wohlstand begründet, wenngleich nicht sofort. Erst seit den dreißiger Jahren folgte eine Auflage unmittelbar auf die andere.

Uhland ist nicht eigentlich Lyriker, sondern Epiker. Das Gebiet, für das seine Kraft vorzüglich taugte, war die Ballade. Außer den schon genannten Balladen haben ihn unsterblich gemacht „Der blinde König", „Der Wirtin Töchterlein" („Es zogen drei Burschen wohl über den Rhein"), „Der gute Kamerad", „Bertran de Born", „Der weiße Hirsch", „Schwäbische Kunde", „Graf Eberhard der Rauschebart", „Siegfrieds Schwert", „Die Rache", „Das Glück von Edenhall", „Der Schenk von Limburg" „Ver sacrum", „Tells Tod", „Graf Richard Ohnefurcht", „Das Schwert" und „Das Schifflein". Mit einer gewissen Kühle umfängt uns diese brav erzählende Poesie, die so viel Inhalt und so wenig Melodie hat. Der Stoff ist es, der Uhland

vor allem interessiert. Schillers Pathos und Goethes natürliche Anmut fehlen ihm ganz. Bedacht wählt er Wort und Vers wie ein Philologe, der untersucht und vergleicht; überaus glücklich sind die Wirkungen seiner Wahl, und es gelingen ihm auch wie in dem „Schloß am Meer" und der „Kapelle" wirklich poetische Stimmungen. Im ganzen aber wird er die nüchterne, prosaische Natur stärker anziehen, die bei der Lektüre seiner handlungsreichen Balladen leicht auf ihre Kosten kommt, während schöpferische und nach der Seite der Phantasie begabte Geister in Uhlands Dichterhain so wie in schnurgeraden, aber kahlen Alleen wandern. Darum eignen sich Uhlands Balladen besonders für die Schule, in der es vor allem auf klare Gliederung und durchsichtigen Aufbau eines Kunstwerks ankommt, und darum hat auch der stumpfeste Geist für Uhland immer etwas übrig: ihn versteht er wenigstens.

In den lyrischen Liedern vermochte sich ein solches, vorwiegend logisch bedingtes Talent weniger zu entfalten. Nehmen wir das teilnehmende und bedachtsame „Lied eines Armen": wie sorglich weiß der Dichter von einer Strophe zur andern mit einem „doch" oder „noch" überzuleiten und die Schlußstrophe mit einem „einst" und „dann" als solche zu kennzeichnen! Auch „Des Knaben Berglied" enthält die Betrachtung eines nachdenklichen Geistes, der sich alles der Reihe nach hübsch klarmacht.

Lyrisch ist die Wirkung von Uhlands Gedichten nur dann, wenn sie ganz kurz sind, also gar keine Möglichkeit zu ausführlicher Denkbarkeit bieten. Ein Beispiel ist die „Frühlingsahnung":

O sanfter, süßer Hauch!
Schon weckest du wieder
Mir Frühlingslieder.
Bald blühen die Veilchen auch.

So wirkt auch der „Frühlingsglaube":

Die linden Lüfte sind erwacht,
Sie säuseln und weben Tag und Nacht,
Sie schaffen an allen Enden.
O frischer Duft, o neuer Klang!
Nun, armes Herze, sei nicht bang!
Nun muß sich alles, alles wenden.

Die Welt wird schöner mit jedem Tag,
Man weiß nicht, was noch werden mag,
Das Blühen will nicht enden.
Es blüht das fernste, tiefste Tal;
Nun, armes Herz, vergiß der Qual!
Nun muß sich alles, alles wenden.

Sobald Uhland in diesen lyrischen Gedichten etwas zu erzählen findet, ist er seiner Kunst auch in größerem Maßstabe sicher. Das zeigt die „Einkehr" („Bei einem Wirte wundermild"), die sich mit den besten unter den kleineren Goethischen Gedichten vergleichen kann.

Von seiner vaterländischen Lyrik ist fast nur „Wenn heut ein Geist herniederstiege" in weitere Kreise gedrungen. Uhlands Vaterland war in erster Linie sein geliebtes Württemberg, und auf dessen „altes gutes Recht" kam es ihm doch mehr an als auf die deutsche Kaiserfrage, so sehr er sich auch mit dieser später noch zu beschäftigen hatte.

Uhland hat sich selbst nicht für einen erlesenen Lyriker gehalten. Das unterscheidet ja die großen Lyriker wie Goethe, Heine oder Lenau von den Dichtern, denen

auch manches lyrische Gedicht gelingt, daß jene ihre ihnen angeborene Kunst meist ihr ganzes Leben hindurch ausüben, während diese nur in ihrer Jugend von Frühling, Liebe und Natur singen. Uhland macht davon keine Ausnahme und bezeichnet unbefangen seine Stellung in der deutschen Lyrik am besten mit den ersten vier Strophen seines Gedichtes „Freie Kunst“:

Singe, wem Gesang gegeben,
In dem deutschen Dichterwald!
Das ist Freude, das ist Leben,
Wenn's von allen Zweigen schallt.

Nicht an wenig stolze Namen
Ist die Liederkunst gebannt;
Ausgestreuet ist der Samen
Über alles deutsche Land.

Deines vollen Herzens Triebe,
Gib sie keck im Klange frei!
Säuselnd wandle deine Liebe,
Donnernd uns dein Zorn vorbei!

Singst du nicht dein ganzes Leben,
Sing doch in der Jugend Drang.
Nur im Blütenmond erheben
Nachtigallen ihren Sang.

In den württembergischen Verfassungskämpfen von 1815 bis 1819 spielte Uhland, der auf der Seite des Adels und der Geistlichkeit — im Gegensatz auch zu seinem Freunde Kerner — am Althergebrachten hing und so eine konservative Opposition gegen die Krone bildete, eine bedeutende politische Rolle. Zur Feier der einstimmig angenommenen Verfassungsurkunde wurde am 18. Oktober 1819 Uhlands Drama „Ernst von Schwaben“ am Stuttgarter Hoftheater aufgeführt. Der Inhalt dieses historischen Schauspiels deutscher Treue ist folgender: Herzog Ernst, der Stiefsohn des Kaisers Konrad, ein Sohn von dessen Gemahlin Gisela aus ihrer früheren Ehe, lehnt sich gegen seinen kaiserlichen Stiefvater auf, indem er Burgund als sein Erbe verlangt. Er wird aufständisch, wird gefangen genommen, auf Giselas Fürbitte wieder freigelassen und bereut seine Tat. Als jedoch sein treuster Freund Werner von Kiburg sich gegen den Kaiser erhebt und Ernst nun schwören soll, Werner als einen Geächteten zu verfolgen, da weigert er sich, muß flüchten und, beklagt von seiner Geliebten Edelgard, umherirren, bis er zusammen mit Werner im Kampfe fällt. Daneben geht eine Handlung, die noch einen anderen Konflikt betrifft. Gisela hat dem Kaiser, als er Ernst freiließ, gelobt, nie wieder für den Sohn zu bitten. Da sie nun selbst für diesen nichts tun kann, sendet sie ihm Adalbert zu Hilfe, der ihren früheren Gemahl getötet hat und sie wegen ihrer zweiten Ehe zur Rede stellt, da sie den letzten Willen des Sterbenden durch ihre neue Heirat mißachtet habe. Sie weist die Vorwürfe durch den Hinweis auf den Segen ihrer Tätigkeit zurück und zeigt ihm, wie er selbst durch Unterstützung des Sohnes die Blutschuld an dem Vater sühnen könne.

Man muß die Handlung dieses edel gedachten Jambendramas um seiner früheren Geltung und um Uhlands willen schon erzählen, denn freiwillig werden es heute nicht mehr viele von Anfang bis zu Ende lesen. Uhland war noch weniger ein Dramatiker als ein Lyriker; seine Personen deklamieren; sie reden; sie leben nicht. Wir hören immer nur den Dichter, der uns schöne Gesinnungen und bewegte Situationen mitzuteilen hat.

Nicht anders steht es mit dem zweiten historischen Drama „Ludwig der Bayer“ (1819), das inolge eines Preisausschreibens der Münchener Hoftheater-

intendanz für ein Stück aus der bayrischen Geschichte entstand. Auch dieses Schauspiel verherrlicht die deutsche Treue: es behandelt den Konflikt zwischen Ludwig dem Bayern, dem deutschen Kaiser, und seinem Jugendfreunde Friedrich von Österreich, der von jenem in der Schlacht besiegt und gefangen genommen wird. Als er jedoch von Ludwig freigelassen wird, da versuchen vergeblich sein Bruder Leopold, seine Gattin Isabella und der päpstliche Legat, der ihm mit dem Kirchenbanne droht, ihn von seinem Verzicht auf die Krone abzubringen. Das Auftreten des bekannten alten Schweppermann gibt dem Dialog volkstümliche Züge.

Mit dem Jahre 1820 ist Uhlands dichterische Tätigkeit fast gänzlich zu Ende. Fortan ist er nur Politiker und Gelehrter. Von seinen dramatischen Entwürfen seien noch „König Eginhard“, „Konradin“, „Otto von Wittelsbach“, „Die Nibelungen“, „Franceska da Rimino“, „Die Weiber von Weinsberg“ und „Karl der Große in Jerusalem“ erwähnt. Von seinen wissenschaftlichen Arbeiten verdienen hervorgehoben zu werden „Walther von der Vogelweide“ (1822) und die Abhandlung „Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder“ (1814) sowie in seinen „Vorlesungen über Geschichte der deutschen Dichtung im Mittelalter“ (1830) die Abschnitte über die deutsche Heldensage, den Gral und den Meistergesang. 1836 erschien als erster Band von „Sagenforschungen“ „Der Mythus von Thor“. Dieses Werk ist ebensowenig wie eine vielversprechende „Schwäbische Sagenkunde“ vollendet worden.

Im Jahre 1829 erhielt er eine außerordentliche Professur für deutsche Literatur in Tübingen, nach deren Übernahme er die erwähnten Vorlesungen hielt. Als er jedoch 1832 als Vertreter Stuttgarts in den neuen Landtag gewählt wurde und von der Regierung keinen Urlaub erhielt, legte er die Professur 1833 nieder. 1848 wurde er Mitglied der Frankfurter Nationalversammlung für den Tübinger Wahlkreis. Hier hielt er zwei bedeutende Reden, die erste am 26. Oktober 1848 gegen den Ausschluß Österreichs, die zweite am 22. Januar 1849 gegen das Erbkaisertum. „Es wird“, so schloß er, „kein Haupt über Deutschland leuchten, das nicht mit einem vollen Tropfen demokratischen Öls gesalbt ist.“

Seit 1820, dem Jahre, in dem seine poetische Ader versiegte, war er vermählt mit Emilie Vischer, Tochter der Emilie Pistorius (aus erster Ehe), der Rückert seine elf Sonette „Rosen auf das Grab einer edlen Frau“ gewidmet hat.

Uhland verbrachte die letzten Jahrzehnte seines Lebens in Tübingen, wo er sich 1836 ein Haus kaufte. Es lag an den Neckarwiesen und bot eine prächtige Aussicht auf das Tal und die Schwäbische Alb. Auf dem Stuttgarter Schillerfest hielt er 1859 die große Festrede. Bei dem Begräbnis seines Freundes Kerner zog er sich eine Erkältung zu, an deren Folgen er am 13. November 1862 starb.

Uhland ergänzt die deutsche Literatur aufs glücklichste mit seiner klaren Poesie, seinen volksliedartigen, dabei aber kunstvollen, kräftigen und bewußten Klängen und der Geschlossenheit seines Wesens, der Festigkeit seines Charakters. Ernst und vernünftig war sein Denken und Streben, so ganz anders als das des jungen Deutschland und anderer politischer Dichter um 1848. Aufrecht ist er seinen Weg gegangen, frei von

genialen Anwandlungen, herb, selbständig und nüchtern. Jede Pose ist ihm fremd, jede Phrase verhaßt. Der Romantik nahm er ihr Himmelsgewand, um ihr ein derb-irdisches Hauskleid anzuziehen. Wenn er redet, wenn er dichtet: er will verstanden werden auch da, wo er nur andeutet, wie bei dem „Schloß am Meer". Männlich wie sein Leben war seine Kunst. Den Stoff seiner Gedichte nahm er fast immer aus Büchern, selten aus sich selbst. Das Köstlichste, was die Seele bergen und nur halb aussprechen kann, war ihm nicht gegeben. So ist er der Lieblingsdichter für den geistigen Durchschnitt, und was darunter ist, geworden, andererseits aber auch für große, kraftvolle Gestalten der praktischen Arbeit, des prosaischen Daseins und Alltags. Ein jeder, der den Namen Uhland ausspricht, ist sich bewußt, auf festem Boden zu stehen, frei von jeder Gefahr, mit dem Scheitel die Sterne zu berühren. Und auf diesem festen Boden ist nicht nur reifes Korn, ist doch auch so manche Blume gewachsen.

2. Justinus Kerner und andere schwäbische Dichter.

Uhlands Freund und Verwandter **Justinus Kerner** wurde am 18. September 1786 als Sohn eines Oberamtmanns in Ludwigsburg geboren. Nach des Vaters Tode wurde er zuerst Tuchmacherlehrling. 1804 bis 1808 studierte er in Tübingen, wo er mit Uhland, Mayer und Schwab verkehrte. Er besuchte dann Wien, wo er mit Friedrich Schlegel zusammen war, Frankfurt a. M., Hamburg, Berlin, wo er Chamisso und Fouqué näher trat, und Dresden. 1810 wurde er praktischer Arzt in Dürrmenz, darauf in Wildbad, 1812 in Welzheim, 1815 Oberamtsarzt in Geildorf. Schließlich (1818) ließ er sich als Arzt in Weinsberg nieder, wo er 1822 ein eigenes Haus erbaute und viele Freunde von nah und fern herbeizog. Er starb am 22. Februar 1862. Über sein Leben plaudert das „Bilderbuch aus meiner Knabenzeit" (1849).

Diesem Dichter steckte die Romantik mit ihrer Liebe zum Geheimnisvollen und Übernatürlichen viel stärker im Blut als Uhland. Im späteren Alter trieb ihn seine Veranlagung zur Mystik, zum Studium der Hypnose und Hellseherei, an die er ernsthaft glaubte. So wurde er ein Vorläufer des Spiritismus. Er blieb auch hartnäckig bei seinem Glauben an Geister und ähnlichen Spuk, obwohl ihn klare Köpfe wie Uhland und Immermann — dieser im „Münchhausen": „Poltergeister in und um Weinsberg" — mit Spott überschütteten. Zu denen, die sich seinen magnetischen Kuren anvertrauten, gehörte auch die nervenkranke Kaufmannsfrau Friederike Hauffe aus Prevorst bei Löwenstein (Württemberg). Nach mehrjähriger Behandlung veröffentlichte er über sie im Jahre 1829 die beiden Bände „Die Seherin von Prevorst". Sein Sohn gibt nähere Aufschlüsse über die hierher gehörenden Absichten seines Vaters und die „Seherin" selbst. „Er wollte", sagt er, „daß alles, was man bald da, bald dort sich ängstlich erzählt, woran das Volk glaubt, was die einen schreckt, die anderen spöttisch verlachen, mag es Glauben, Unglauben, Wahrheit, Täuschung oder Betrug sein, daß all das nicht ignoriert, sondern schriftlich fixiert und wissenschaftlich untersucht werde.... Am 25. November 1826 kam eine schwerkranke Frau, Friederike Hauffe, unter Begleitung des Dr. Off von Löwenstein und einer Verwandten in Weinsberg an, um sich meinem Vater in Behandlung zu geben; sie fand im Parterre-

zimmer eines kleinen Hauses, nicht weit von dem meiner Eltern, Unterkunft . . . . . Mein Vater, der die dem Tode Verfallene nur ungern noch in Behandlung nahm, hoffte anfangs durch ein rein ärztliches homöopathisches Verfahren noch einigermaßen helfen und sie aus dem somnambulen Zustande herausbringen zu können, aber immer mehr nahm die Schwäche zu, und stündlich war der Tod zu erwarten. Da vermochte mein Vater nicht zu widerstehen und versuchte als letztes Mittel den Magnetismus. Gleich nach den ersten Strichen fühlte sie sich gestärkt, waren ihre Leiden gemindert, konnte sie sich etwas aufrichten. Nun setzte mein Vater diese Behandlung fort, sie wurde dadurch immer mehr in die somnambulen Kreise gezogen, und was sie in diesen Zuständen fühlte, erschaute und sprach, ihr ferneres Leben und Ende, das alles ist in meines Vaters weit verbreitetem, in sechs Auflagen erschienenen Buch ‚Die Seherin von Prevorst' ausführlich enthalten und genugsam bekannt. Ich war zehn Jahre alt, als die Kranke nach Weinsberg kam, und kann mich deshalb noch gar gut erinnern. Das totenblasse, von Krankheit und Schmerzen abgemagerte feine Gesicht nonnenartig umrahmt von einem großen weißen Tuch, das Haare und Schultern umhüllte, die großen, in seltsamem Lichte strahlenden Augen mit den langen schwarzen Wimpern und den schön gebogenen Augenbrauen, die elfenbeinweißen, durchsichtigen Hände, wer sie einmal gesehen, konnte sie nimmer vergessen, und ich sah sie jahrelang und täglich, saß oft an ihrem Bette wie ein Schmetterling an der Nadel und sehnte mich aus der trüben Krankenstube hinaus in den Sonnenschein."

Doch nicht eigentlich mit dieser Eigentümlichkeit Kernerschen Geistes hat es die Gegenwart zu tun und auch nicht mit dem Verfasser der schwerverständlichen „Reiseschatten von dem Schattenspieler Luchs" (1811), sondern vor allem mit dem Lyriker, der uns Gedichte gegeben hat wie „Preisend mit viel schönen Reden", „Dort unten in der Mühle", „Wohlauf noch getrunken", „Auf der Burg zu Germersheim" („Kaiser Rudolfs Ritt zum Grabe"). Weich im Klange und romantisch in der Auffassung haben diese Lieder Kerner einen ehrenvollen Platz neben Uhland gesichert. Bekannter aber als sie ist doch noch das Weinsberger Kernerhaus geblieben, für Poeten und Fremde ein wahres Taubenhaus, der Gipfel behaglicher, echt schwäbischer Gastfreiheit. Sein Sohn weiß davon zu erzählen: „Meine gute Mutter suchte darum auch bei schon überfülltem Hause jedem Gast womöglich eine bessere Schlafstelle zu bereiten . . . . . Wenn wir Kinder im sogenannten Sargzimmer oben schon längst im besten Schlafe lagen, rief sie zur Tür herein: ‚Kinder, steht auf! Es sind Gäste gekommen, ihr müßt Zimmer und Bett hergeben.'"

Sie waren und sind alle gemütvoll, diese schwäbischen Sänger. In ihrem Mittelpunkt stand auch **Gustav Schwab**. Er wurde am 19. Juni 1792 in Stuttgart geboren, studierte Philosophie und Theologie, machte 1815 eine Reise nach Norddeutschland und war dann zunächst Repetent am theologischen Seminar in Tübingen. 1817 wurde er Professor am Gymnasium in Stuttgart, 1837 Pfarrer in Gomaringen bei Tübingen, 1841 Pfarrer in Stuttgart, 1845 Oberstudienrat und Oberkonsistorialrat. Er starb am 4. November 1850. Wir kennen Schwab mittelbar schon durch Lenau, den er in die Literatur eingeführt hat, und mit dessen Schilfliedern im be-

sonderen er durch seine Nichte Lotte Gmelin verknüpft bleibt. Wir kennen ihn aber ferner durch einige ganz bekannte Balladen: „Das Gewitter", „Der Reiter und der Bodensee" und „Johannes Kant", durch sein frisches „Lied eines abziehenden Burschen" („Bemooster Bursche zieh ich aus") sowie durch seine Sammelbücher „Die schönsten Sagen des klassischen Altertums" (1838/40) und „Deutsche Volksbücher" (1836). Damit sind seine schriftstellerischen Verdienste gewiß nicht erschöpft. In mehreren Schriften hat er die Heimat geschildert („Die Neckarseite der schwäbischen Alb", 1823. — „Der Bodensee", 1827). Seit 1827 beteiligte er sich an der Herausgabe des Cottaschen Morgenblattes. Mit Chamisso gab er 1833—39 den „Deutschen Musenalmanach" heraus. Eine eigentlich selbständige Bedeutung hat Schwab nicht, er lehnte sich stets an andere an, besonders an Uhland, als dessen ersten Schüler er sich auch bezeichnet hat.

Noch weniger freilich treten andere in diesem Kreise als künstlerische Eigenpersönlichkeiten hervor. **Karl Mayer**, geboren am 22. März 1786 zu Neckarbischofsheim, wurde 1809 Advokat in Heilbronn, 1818 Gerichtsassessor in Ulm, dann in Eßlingen, 1824 Oberamtsrichter in Waiblingen. 1833 war er liberaler Abgeordneter der württembergischen Kammer. 1843 wurde er Oberjustizrat in Tübingen. Seit 1857 lebte er bis zu seinem Tode am 25. Februar 1870 im Ruhestande. Seine Gedichte verdienen nur zum Teil den Hohn, mit dem Heine sie wie überhaupt die Lyrik dieser Schwaben bedachte. Für die Kenntnis des ganzen schwäbischen Kreises wurde die bedeutendste Quelle Mayers Schrift „Ludwig Uhland, seine Freunde und Zeitgenossen". Ferner verdienen genannt zu werden **Wilhelm Waiblinger** (1804—1830), ein Schüler Schwabs, der Stuttgarter Stadtpfarrer **Albert Knapp** (1798—1864), der durch das Gedicht „Die Einladung" („Ein frommer Landmann in der Kirche saß") besonders bekannt geworden ist, der jetzt wieder sehr beachtete Lehrer **Johann Georg Fischer** (1816—1897), u. a. Verfasser eines Dramas „Florian Geyer", der mit seinem Bruder zusammen schon früher erwähnte Gustav Pfizer (1807—1890), der fromme Hofprälat **Karl Gerok** (1815—1890) aus Vaihingen, dessen Gedichtsammlung „Palmblätter" (1857) — weniger „Pfingstrosen" — sich das deutsche Haus, dessen „Tischgebet eines deutschen Knaben" sich vor allem die Schule erobert hat, und **Hermann Kurz** (1813—1873). An Wilhelm Hauff (1802—1827) gehen wir hier vorüber: er ist zwar Schwabe und überragt alle diese Dichter einschließlich Uhlands — aber sein früher Tod, der fünf Jahre vor demjenigen Goethes erfolgte, und seine Werke, die ihn enger als den Uhlandkreis mit der Romantik verbinden, weisen ihn einem älteren Entwicklungsabschnitte zu.

Ein näheres Eingehen darf aber der soeben genannte Hermann Kurz erwarten; nicht deshalb, weil Isolde Kurz in ihm ihren Vater verehrt, dessen Leben sie auch beschrieben hat, sondern weil seine Werke, vor allem seine beiden Romane, das verlangen: „Schillers Heimatjahre" (1843) und „Der Sonnenwirt" (1855). In dem letzteren wird Schillers Erzählung „Der Verbrecher aus verlorener Ehre" breiter und psychologisch fein, jedoch ohne Abschluß ausgeführt; in dem ersteren ist Schiller nicht der eigentliche Held der Handlung; gerade darum gelingt es Kurz, dem Genius des Dichters

zu huldigen. Die Hauptperson ist Heinrich Roller, und nach ihm sollte der Roman ursprünglich auch genannt werden. Vor dem Erscheinen des Ganzen wurden in Cottas Morgenblatt zwei Bruchstücke abgedruckt: „Schiller als Schauspieler" und „Ein Mittagsmahl in der hohen Karlsschule"; in Lewalds „Europa" folgte dann noch „Schillers Traum". Wertvolle Quellen waren die Aufzeichnungen von Schillers Freund Petersen und die mündlichen Berichte früherer Karlsschüler. Getreu ist Schubart gezeichnet worden samt seinem Peiniger Rieger und dem Pfarrer Hahn. Der Mystiker, der bei Lottchens Flucht eine Rolle spielt, ist der Theosoph Oettlinger. Mit Roller, der frei erfunden ist, treten in Schillers Freundeskreise auch Petersen und Dannecker auf. Aurora, Amalie und Laura sind ebenfalls frei erfunden. Der Roman endet mit dem Tode des Herzogs, bei dessen Bestattung Kurz den Dichter die Worte sprechen läßt: „Da geht eine Zeit zu Grabe."

Unter den kleineren Erzählungen, die Kurz geschrieben hat, ragen hervor als früheste „Das Wirtshaus gegenüber" (1836), dann „Die beiden Tubus" und „Der Weihnachtsfund". Mit Paul Heyse, der ihn für die Öffentlichkeit neu entdeckt hat, gab er 1871 den „Deutschen Novellenschatz" heraus. Als Übersetzer hat er sich mit großem Geschick Gottfried von Straßburgs Epos „Tristan und Isolde", zu dem er selbst einen Schluß hinzudichtete (1844) — der Name seiner Tochter erinnert daran —, Ariosts „Rasendem Roland" und Thomas Moores Lyrik gewidmet.

Geboren wurde Kurz (der sich bis 1848 Kurtz schrieb) am 13. November 1813 in Reutlingen. Er besuchte seit 1827 die Maulbronner Klosterschule, seit 1831 das Tübinger Stift, studierte dann Theologie in Stuttgart, war 1835/36 Vikar in Ehningen und lebte darauf als Schriftsteller in verschiedenen Orten. In Stuttgart verkehrte er mit Schwab, Mörike und Lenau. Nach sorgenvollem Leben und politischen Prozessen wurde er 1863 Universitätsbibliothekar in Tübingen, wo er am 10. Oktober 1873 starb.

Man verwechsle mit diesem Dichter nicht einen neueren Schriftsteller, der auch Hermann Kurz heißt, Verfasser des Romans „Stoffel Hiß" (1907), jetzt aber meist Kurz-Deidt genannt wird.

Als Theologe war Hermann Kurz der Schüler des Ludwigsburgers **David Friedrich Strauß** (1808—1874), dessen „Leben Jesu" (1835/36) der schriftkritischen Theologie neue Bahnen wies. Auch Strauß war ein freilich wenig bekannter Lyriker („Poetisches Gedenkbuch", 1877 nach seinem Tode erschienen). Bedeutend dagegen sind seine literarhistorischen Arbeiten über Schubart, Frischlin, Hutten und Reimarus.

Noch eines anderen Ludwigsburgers müssen wir hier gedenken, der ganz wie Strauß zunächst Repetent und dann Professor war, und der die schwäbische Eigenart weder als Denker noch als Dichter verleugnete, wenngleich er nicht zu dem engeren schwäbischen Dichterkreise gehört: es ist **Friedrich Theodor Vischer.** Zudem bildet er als vertrauter Freund Mörikes zu diesem die gegebene Gedankenbrücke.

Vischer wurde als Sohn eines protestantischen Pfarrers am 30. Juni 1807 in Ludwigsburg geboren. Zusammen mit D. F. Strauß und Gustav Pfizer besuchte er das Gymnasium in Blaubeuren. Er studierte dann in Tübingen Theologie, bestand

auch die Prüfung und wurde zunächst Vikar, war aber später Privatdozent für Ästhetik und deutsche Literatur an der Tübinger Universität, wo er 1837 außerordentlicher Professor wurde. In der ersten Hälfte der dreißiger Jahre machte er Reisen nach Göttingen, Berlin, Dresden, Wien, München und Tirol, in der zweiten nach Italien (bis Sizilien) und Griechenland. 1844 wurde ihm eine ordentliche Professur übertragen. Auf Betreiben der kirchlichen Partei wurde er für zwei Jahre vom Amte suspendiert. 1848 war er liberaler Abgeordneter der Frankfurter Nationalversammlung. In der Heimat als Mitglied der Opposition oft mit Mißtrauen von der Regierung behandelt, folgte er 1855 einem Rufe an das Polytechnikum in Zürich. Seit 1866 lehrte er am Stuttgarter Polytechnikum, zuerst daneben auch an der Tübinger Universität wie früher. Er starb am 14. September 1887 in Gmunden.

Vischers bedeutendstes Werk bleibt die dreibändige „Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen". Von hartem Gedankenmetall, echt und schwer — schwer freilich auch als Ganzes aufzunehmen — ist dieser paragraphische Riesenbau. Hat man sich aber erst einmal in ihm zurechtgefunden, so kehrt man immer gern zu ihm zurück. Vischers berühmte „Kritische Gänge" (seit 1844) und seine zahlreichen Vorträge zeigen ihn als eindringenden, feinen Geist auch auf dem Gebiet des Konkreten und Anschaulichen. In diesem Denker war zugleich ein betrachtsamer Dichter verborgen, der zuerst durch die Ergänzung des Goethischen „Faust" in einem dritten Teil an das Licht trat, freilich unter dem Pseudonym „Deutobold Symbolizetti Allegoriowitsch Mystifizinski" (1862). Gegen die Spielhöllen richtete er 1867 seine „Epigramme aus Baden". 1872 erschienen die „Lyrischen Gänge" mit einzelnen wertvollen Stücken, wie dem „Heldengedicht" von der Ischias. Das Thema dieses Gedichts erinnert bereits an jenen Roman, der Vischers Namen seit 1879 in allen Lebenskreisen bekannt gemacht hat: „Auch einer." Wenigstens zwei Begriffe sind daraus jedem geläufig geworden: die „Tücke des Objekts" und das „Moralische, das sich immer von selbst versteht". Den Inhalt des Romans bildet die körperliche Unzulänglichkeit im Kampf mit den schönsten Idealen, ein immer wiederkehrender Schnupfen als Beherrscher eines geistig reich begabten Menschen und als Folgerung aus alledem eine satirische Lebensphilosophie, die in der Einlage, der Pfahldorfnovelle, auch auf die Gegenwart Bezug nimmt (z. B. Wagners Musik parodiert). Sie stellt nicht den Höhepunkt der Kunst dar, diese krause und närrische Poesie des Katarrhs mit ihren fortwährenden geistreichen Einfällen, aber sie ist in ihrer Art einzig geblieben. Es ist ein Zeichen für die unveränderte Beliebtheit des Romans, daß — abgesehen von zahlreichen Auflagen — 1904 hat eine Volksausgabe erscheinen können. Der Meister der Satire offenbart sich auch in dem gereimten komischen Heldengedicht „aus dem Nachlaß des seligen Phil. Ulr. Schartenmayer": „Der deutsche Krieg 1870/71."

Aber die Satire der Schwaben ist niemals bissig und verletzend, sie bildet den schärfsten Gegensatz zu der des jungen Deutschland, vor allem Heines, des weiteren auch Platens und Immermanns. Das schöne, stille Württemberg, die Heimat Schillers, ist ein wahrer Raritätenkasten für alle möglichen Äußerungen des deutschen Gemüts.

3. Eduard Mörike.

Eduard Mörike wurde am 8. September 1804 als Sohn eines Arztes in Ludwigsburg geboren. Er war das dritte von neun Kindern. Seine Mutter stammte aus einem Pfarrhause. Von seinen Spielgefährten kennen wir bereits die beiden Ludwigsburger D. F. Strauß und F. Th. Vischer. 1817 starb der Vater. Um der Witwe den Daseinskampf mit ihren damals noch sieben Kindern zu erleichtern, nahm der Stuttgarter Oheim Georgi, ein Obertribunalpräsident, Eduard in sein Haus. Dieser besuchte nun in der Landeshauptstadt das Gymnasium und danach das theologische Seminar in Urach. Sein Gedicht „Besuch in Urach" (1827) zeigt, wie sehr er auch später an dem landschaftlich prächtigen Gebirgsort gehangen und was dieser für ihn als Dichter bedeutet hat:

Da seid ihr alle wieder aufgerichtet,
Besonnte Felsen, alte Wolkenstühle.
Auf Wäldern schwer, wo kaum der Mittag lichtet
Und Schatten mischt mit balsamreicher Schwüle.
Kennt ihr mich noch, der sonst hierher geflüchtet,
Im Moose, bei süß-schläferndem Gefühle,
Der Mücke Sumsen hier ein Ohr geliehen,
Ach, kennt ihr mich, und wollt nicht vor mir fliehen? . . .
O Tal! du meines Lebens andre Schwelle!
Du meiner tiefsten Kräfte stiller Herd!
Du meiner Liebe Wundernest! ich scheide,
Leb' wohl! — und sei dein Engel mein Geleite!

Seine Gesundheit wurde kurz nach dem Beginn seiner neuen Studien durch ein Scharlachfieber erschüttert, das ihn vielleicht für sein ganzes Leben geschwächt hat.

Die erste Liebe wandte der junge Seminarist seiner Base Klara Neuffer zu, deren Vater in dem nahe bei Ludwigsburg gelegenen Benningen Pfarrer war. Bald aber verlobte sich die Geliebte mit dem Vikar Christian Schmid. In seiner kurzen selbstbiographischen Skizze, die für eine neue Gemeinde als Ergänzung der Antrittspredigt verfaßt war und darum für Liebesangelegenheiten keinen Raum hatte, wirft Mörike einen Blick zurück auf Neuffers Heim: „Von jeher hatte zwischen ihm und den Meinen ein steter vertraulicher Verkehr bestanden, in seinem gastfreundlichen Hause war die reinste Anmut eines heiteren, geselligen Familienlebens zu finden."

Im Jahre 1822 bezog der Seminarist das Tübinger Stift, nachdem er die Ferien bei seiner jetzt in Stuttgart lebenden Mutter verbracht hatte. Mit Waiblinger und Ludwig Bauer schloß er einen engen Freundschaftsbund. Nach der Verlobung Klaras 1823 erlebte er eine neue Enttäuschung mit der schönen Abenteurerin Klara Maria Mayer, von der er sich nach warmen, anfänglich auch brieflich fortgesetzten Beziehungen abwandte, da sie sich seiner, wie er meinte, als unwürdig erwies. Aber sie lebt fort als Zigeunerin Elisabeth in seinem „Maler Nolten" und in seinen der Fremden und Fremdartigen gesungenen „Peregrina"-Liedern (1824 ff.):

Ein Irrsal kam in die Mondscheingärten
Einer einst heiligen Liebe.
Schaudernd entdeckt' ich verjährten Betrug.

Und mit weinendem Blick, doch grausam,
Hieß ich das schlanke
Zauberhafte Mädchen
Ferne gehen von mir.
Ach, ihre hohe Stirn
War gesenkt, denn sie liebte mich;
Aber sie zog mit Schweigen
Fort in die graue
Welt hinaus.
Krank seitdem,
Wund ist und wehe mein Herz.
Nimmer wird es genesen!
Als ginge, luftgesponnen, ein Zauberfaden
Von ihr zu mir, ein ängstig Band,
So zieht es, zieht mich schmachtend ihr nach!
— Wie? wenn ich eines Tags auf meiner Schwelle
Sie sitzen fände, wie einst, im Morgenzwielicht,
Das Wanderbündel neben ihr,
Und ihr Auge, treuherzig zu mir aufschauend,
Sagte: da bin ich wieder,
Hergekommen aus weiter Welt!

Die „Peregrina" (= Fremde) war zu Schaffhausen in der Schweiz von reichen Eltern geboren. Sie war schön und zur Schwärmerei geneigt. Durch eine unglückliche Liebe aus dem seelischen Gleichgewicht gebracht, schloß sie sich inbrünstig der mystischen Frau von Krüdener an, hierfür von ihren Eltern mit dem Fluche belegt (1818). Im Sommer 1819 fand sie eine Zuflucht im Hause des Gerichtsschreibers Münch in Rheinfelden. Dessen Sohn Ernst, der bald darauf heiratete, brachte die schöne Peregrina als Beschließerin in einem Gasthof unter. Sie floh vor der Zudringlichkeit der Männer, und ihr Beschützer hat dann nichts weiter von ihr gehört.

Wie dieses Erlebnis auf Mörikes zarte Natur wirken mußte, läßt sich leicht denken. Wiederum fiel er in eine heftige Krankheit, treu gepflegt von seiner gebrechlich-stillen Schwester Luise. Seine letzten Ferien verlebte er 1826 in Nürtingen, wohin seine Mutter gezogen war. Er ging dann als Vikar nach Ober-Boihingen, mit innerem Widerstreben besonders gegen das programmäßige Predigtmachen: „Alles, nur kein Geistlicher!" Seine nächste Stellung wurde ihm noch in demselben Jahre in Möhringen bei Stuttgart angewiesen, wo er vor allem den Stiefsohn seines Pfarrers zu unterrichten hatte. Sehr nahe ging ihm wie schon früher der Tod seines Bruders August, so jetzt der seiner Schwester Luise, an deren Sterbelager er im Frühjahr 1827 eilte. Von Möhringen führte ihn sein Beruf darauf nach Köngen, das nur 1 ½ Stunden von dem Wohnort seiner Mutter entfernt war, und wo Klaras Verlobter sein Vorgänger gewesen war. Endlich erzwang er sich einen längeren Urlaub. Einer flüchtigen Neigung zu Josephine, der Tochter eines Lehrers, entsprang das Gedicht „Nimmersatte Liebe" (1828):

So ist die Lieb'! So ist die Lieb'!
Mit Küssen nicht zu stillen:
Wer ist der Tor und will ein Sieb
Mit eitel Wasser füllen?
Und schöpfst du an die tausend Jahr',
Und küssest ewig, ewig gar,
Du tust ihr nie zu Willen.

Nachdem er kurze Zeit als Hauslehrer seines alten Oheims Georgi Kinder unterrichtet hatte, trat er, da ihn nach wie vor das Predigen abstieß, als Mitarbeiter in den Verlag der Gebrüder Frankh ein. Aber schon nach wenigen Monaten zog er doch das mißachtete geistliche Amt jener Tätigkeit vor, bei der sich seine Poesie, wie er meinte, die Schwindsucht hole. Er ging nun als Vikar nach Pflummern bei Riedlingen an der Donau, dann im Mai 1829 nach Plattenhardt, in dessen Pfarrhause Luise Rau, damals 22 Jahre alt, sein Herz gewann: ihr Vater, der Pfarrer, war im Februar gestorben. Schon im August verlobte sich Mörike mit ihr. Ihr sind die Liebeslieder dieser Jahre gewidmet. Zudem fällt literarischer Glanz auf sie durch die Briefe, die der Dichter ihr schrieb, seitdem sie im November 1829 mit ihrer Familie nach Grötzingen gezogen war. Aber auch dieses neue Glück sollte nicht dauern. Nachdem sich Mörike vier Jahre lang um eine feste Lebensstellung beworben hatte und während dieser Zeit als Vikar von einem Ort zum andern gewandert war, wurden die Beziehungen zwischen den Liebenden nach und nach bitter, bis sich dann im Herbst 1833 die Verlobung löste. Und kaum ein halbes Jahr später, im Mai 1834, erhielt er die Pfarrstelle von Cleversulzbach.

Inzwischen war im Jahre 1832 der Roman „Maler Nolten" erschienen, an dem Mörike seit 1824 arbeitete. Wie Goethes „Wilhelm Meister" ist dieses Werk eine Künstlergeschichte, aber in romantischem Stil, ein Bildungsroman mit tragischem Ausgang, mit einem „phantasmagorischen Zwischenspiel": „Der letzte König von Orplid" und mit einer Musikbeilage. Der Roman, in den der Dichter sein eigenes Leben hineingewebt hat, steht uns mit seinen mystischen Zügen, der Darstellung der Dämmerungszustände der menschlichen Seele, des Somnambulismus und Magnetismus, die wir ja auch bei dem Schwaben Kerner fanden, sowie der krausen Zeichnung der einzelnen Vorgänge innerlich recht fern, trotz der klaren Sprache und der feinen psychologischen Behandlung der Motive.

Der Inhalt ist folgender. Der junge Maler Theobald Nolten gewinnt durch seine Arbeiten das Interesse einer Residenz. Er sagt sich von seiner Braut Agnes, der Tochter eines Försters, los, weil sie ihn getäuscht habe — in Wirklichkeit ist sie ihm immer treu geblieben — und wendet sich bei Hofe der schönen Gräfin Konstanze zu. Den Verdacht hat auf Agnes die Zigeunerin Elisabeth gelenkt, die den Maler infolge eines Schicksalsspruches für sich beansprucht. Um Agnes für Nolten zu retten, führt dessen Freund, der Schauspieler Larkens, unter Noltens Maske den Briefwechsel mit Agnes fort, macht die Gräfin mit diesen scheinbar fortgesetzten Beziehungen des Freundes zu Agnes bekannt und klärt dann aus der Verborgenheit, in die er sich zurückgezogen hat, Nolten über alles auf. Dieser, der aus Agnes' Briefen nun ihre Treue kennen lernt,

bekennt sich wieder zu ihr, jedoch zu spät. Agnes erfährt alles, wird irrsinnig und stirbt. Larkens macht — schon vorher — seinem ihm lästigen Leben ein Ende, und Nolten folgt beiden bald in den Tod nach.

In den Jahren 1853—75 arbeitete Mörike den Roman um; vollendet hat diesen jedoch in der zweiten Fassung erst Mörikes Freund J. Klaiber.

In dem Roman erschienen außer dem Orplid-Spiel mehr als dreißig Gedichte, unter ihnen die Peregrina-Lieder und die Sonette auf Luise Rau, das Urbild zur Agnes.

Das Orplid-Spiel geht auf die alten Zeiten zurück, da Mörike in Tübingen zusammen mit seinem Freunde Ludwig Bauer sich in ein hochgewölbtes Brunnenstübchen zurückzog, unter dem es rauschte und rieselte, und das von geheimnisvollem Kerzenlicht beleuchtet wurde. Im Walde erbauten sie sich eine Hütte. Diese ganze Zurückgezogenheit, die Welt ihres Traumlebens, nannten sie Orplid, ein Reich, für das sie eine besondere Mythologie und Sprache erfanden. Bauer schrieb dann seine Dramen „Orplids letzte Tage" und „Der heimliche Maluff", wo es in der Einleitung heißt: „Zwischen Amerika und Asien, im Stillen Meere, lag vor Zeiten eine mäßig große Insel. Die Einwohner derselben wußten nichts von der übrigen Welt und glaubten auch, daß es außer ihnen keine Menschen gäbe. Die Insel hieß Orplid..... In einer tiefen Schlucht entsprang der Fluß Wayla: seiner Quelle gegenüber, auf einem steilen Felsen, lag das Schloß Malwoa. Das war der Sitz des Königs Maluff..... Nach etwa 20 Stunden öffnete sich das Waylatal. Da sah man vor sich einen schönen, hellen See, Niwris genannt. In seiner Mitte ragten wunderlich gestaltete Felsen empor, auf ihnen lag die Stadt Orplid, in welcher König Ulmon herrschte." — In Mörikes Orplid-Spiel handelt es sich um den letzten König der Stadt, der durch einen Feenzauber zum Leben gezwungen wird, obwohl Orplid samt allen Bewohnern schon vor mehr als 1000 Jahren einem Strafgericht der Götter zum Opfer gefallen ist. Schließlich wird Ulmon vom Fluche befreit und durch den Tod erlöst. Starken Einfluß haben auf das Stück mit seinen Elfen und seinem Rüpelspiel Shakespeares „Sommernachtstraum" und „Sturm" ausgeübt. Die Landschaft wird näher bestimmt durch den Mummelsee, in den sich der König vom Felsen hinabstürzt mit einem letzten Scheidegruß an Orplid:

> Gehab dich wohl, du wunderbare Insel!
> Von diesem Tage lieb' ich dich; so laß
> Mich kindlich deinen Boden küssen; zwar
> Kenn' ich dich wenig als mein Vaterland,
> So stumpf, so blind gemacht durch lange Jahre,
> Kenn' ich nicht meine Wiege mehr; gleichviel
> Du warst zum wenigsten Stiefmutter mir,
> Ich bin dein treustes Kind — Leb' wohl, Orplid!

Mörike hat dieses Wunschland, diese Insel der Seligen, dieses erträumte Erdenparadies, das Heine Bimini nannte, auch lyrisch gefeiert durch den „Gesang Weylas" (1831):

Du bist Orplid, mein Land,
Das ferne leuchtet!
Vom Meere dampfet dein besonnter Strand
Den Nebel, so der Götter Wange feuchtet.

Uralte Wasser steigen
Verjüngt um deine Hüften, Kind!
Vor deiner Gottheit beugen
Sich Könige, die deine Wärter sind.

In sein stilles Pfarrdorf „Klepperfeld", wie Mörike Cleversulzbach nannte, zogen jetzt zu ihm seine Mutter und seine Schwester Klara. Von den Jugendfreunden trat ihm in dieser Zeit besonders Wilhelm Hartlaub nahe, der ebenfalls Pfarrer (in Wermutshausen) geworden war. Freundlich vergingen die nächsten Jahre, getrübt nur durch Krankheiten. Ein reger Gedankenaustausch mit Justinus Kerner, mit dem hinsichtlich mystischer Neigungen Mörike wesensverwandt war, mit Strauß und Bauer belebte dieses ländliche Idyll.

Die erste Erschütterung brachte im Jahre 1841 der Tod der Mutter, die nun neben Schillers Mutter auf dem Friedhof in Cleversulzbach bestattet wurde. Für beide Gräber hat der Dichter treulich gesorgt. Zwei Jahre darauf, im Sommer 1843, ließ er sich, von seinem Amt wie immmer gedrückt, in den Ruhestand versetzen. Mit seinem Ruhegehalt von jährlich 486 Mark zogen er und seine Schwester Klara zuerst nach der Salinenstadt Hall am Kocher, dann nach Mergentheim (1844), wo er schon früher geweilt hatte. Tief ergriff ihn 1845 der Tod seines alten Freundes aus Orplid, Ludwig Bauer.

Seine zweite Wohnung in Mergentheim gehörte dem kranken Oberstleutnant von Speeth, mit dessen Tochter Margarete Mörikes Schwester und er selbst innige Freundschaft schlossen. Daraus entwickelte sich ein neuer Liebesfrühling für den Dichter. Nach des Vaters Tode mußte er freilich noch mehrere Jahre warten, bis er seiner Braut, deren katholische Konfession zwischen ihm und seinen Freunden, besonders Hartlaub, Bedenken und Verstimmung erweckte, eine neue Lebensstellung anbieten konnte; er wurde durch Vermittlung des Rektors Wolff vom Katharinenstift in Stuttgart an diese Anstalt als Lehrer der Literaturgeschichte berufen und vermählte sich daraufhin mit Margarete am 25. November 1851, nahm jedoch auch die Schwester, die seinetwegen mehrerer Bewerber abgewiesen hatte, in das neue Haus mit. Daraus ergaben sich naturgemäß Konflikte, da Klara nach wie vor die Führung des Haushaltes behielt. Mörike war selbst viel zu schwach, um irgendein entscheidendes Wort zu sprechen. Wir dürfen sagen, daß er dem Willen, der Charakterfestigkeit, der männlichen Tatkraft nach auf der Liste unserer Dichter am unteren Ende steht. Jedoch zog sich dieses Zusammenleben trotz aller häuslichen Verwirrungen und Gewitter über zwanzig Jahre hin, bis schließlich die Frau, die dem Dichter zwei Töchter gebar, der Schwester, von der er sich nicht zu trennen vermochte, weichen mußte.

Am Katharinenstift hielt er einmal in jeder Woche den Schülerinnen der beiden

oberen Klassen einen Vortrag über die deutsche Literatur, wofür er jährlich zuerst 50, schließlich 350 Gulden erhielt. 1864 trat dazu eine Jahrespension von 300 Talern, die ihm von der Schillerstiftung ausgesetzt wurde. 1866 wurde er wegen seiner dauernd schwächlichen Gesundheit mit vollem Gehalt pensioniert. Hier in Stuttgart entstanden seine Meisterwerke in Prosa, die Hutzelmännleingeschichte und die Mozartnovelle, sowie die Idylle vom alten Turmhahn.

1855 erfreute ihn der Besuch Theodor Storms. Bisweilen jedoch wurde es ihm der ehrenden Besucher zu viel, wie er überhaupt die ruhige Versonnenheit über alles liebte. Erfrischt wurde er durch Reisen nach dem Bodensee und der Schweiz, sowie durch einen längeren Aufenthalt in Lorch vom Juni 1867 bis November 1869. Noch immer war seine Gattin bei ihm. 1873 jedoch trennten sie sich: Gretchen zog mit der älteren Tochter nach Mergentheim.

Nur wenige Jahre waren ihm noch vergönnt. Versöhnt mit seiner Gattin, die er an sein Sterbebett rufen ließ, ist er am 4. Juni 1875 im Alter von 70 Jahren gestorben.

Mörikes dichterische Bedeutung beruht nicht auf seinem breit in Romantik getauchten Erstlingswerk, dem Roman „Maler Nolten" (1832), der mehr selbstbiographischen als künstlerischen Wert hat und daher auch vorhin gesondert innerhalb der Lebensgeschichte besprochen wurde, sondern auf seinen Liedern, Idyllen und Novellen.

Den Lyriker Mörike haben erst die letzten Jahrzehnte entdeckt — ob für immer, steht dahin. Schon 1828 und 1829 waren im „Stuttgarter Morgenblatt" und der „Stuttgarter Damenzeitung", sodann 1832 als Einlagen im „Maler Nolten" nach romantischer Art einzelne Gedichte erschienen. Von Hermann Kurz geordnet und dem Freunde Hartlaub gewidmet, kam dann die erste selbständige lyrische Sammlung 1838 bei Cotta heraus.

„Von der schwäbischen Gruppe der romantischen Schule", sagt F. Th. Vischer von Mörike, „hat er das Naive, von der norddeutschen das Traumhaft-Phantastische, von der klassischen Verzweigung unserer letzten poetischen Blüte das rein menschliche, griechisch schöne Gefühl Hölderlins, von Goethe die plastisch edle Seelenmalerei in der Schilderung tiefer Empfindungskämpfe." Vor allem aber hat Mörike als echter Romantiker wieder einmal den Volkston getroffen. Darum haben seine Lieder auch viele Komponisten gefunden, vor allem Robert Franz, Robert Schumann, Johannes Brahms und Hugo Wolf.

Es ist ein stiller Garten, in den wir treten, wenn wir Mörikes Lieder hören oder lesen. Draußen lassen müssen wir das rauschende Wort, die klangvolle Phrase. Mörikes Lieder, gleichviel welches Thema sie behandeln, wollen empfunden sein. Sie lassen sich singen, aber nicht deklamieren; sie haben gar nichts von Schiller, wenig von Heine und Lenau, manches von Goethe, jedoch in einem engeren Bezirk, in dem nur leise Stimmen hörbar sind. In mädchenhaften zarten Tönen verkündet er die Wunder der Natur und der Liebe, meldet er das Nahen des Frühlings („Er ist's", 1829):

Frühling läßt sein blaues Band
Wieder flattern durch die Lüfte;
Süße, wohlbekannte Düfte
Streifen ahnungsvoll das Land.
Veilchen träumen schon,
Wollen balde kommen.
— Horch, von fern ein leiser Harfenton!
Frühling, ja du bist's!
Dich hab' ich vernommen!

Ein anderes Mal sagt er: „Lieber, lieber Mai, ach, so warte noch ein Weilchen!“ So zart wird auch das große Erleben in der Liebe gemalt („Das verlassene Mägdlein“, 1829):

Früh, wenn die Hähne krähn,
Eh' die Sternlein verschwinden,
Muß ich am Herde stehn,
Muß Feuer zünden.

Schön ist der Flammen Schein,
Es springen die Funken;
Ich schaue so drein,
In Leid versunken.

Plötzlich, da kommt es mir,
Treuloser Knabe,
Daß ich die Nacht von dir
Geträumet habe.

Träne auf Träne dann
Stürzet hernieder;
So kommt der Tag heran —
O ging' er wieder!

So recht bezeichnend für Mörikes umhegten lyrischen Garten ist sein genügsames „Gebet“ (1832):

Herr! schicke was du willt,
Ein Liebes oder Leides;
Ich bin vergnügt, daß beides
Aus deinen Händen quillt.

Wollest mit Freuden
Und wollest mit Leiden
Mich nicht überschütten!
Doch in der Mitten
Liegt holdes Bescheiden.

Sie klingt wenig männlich, diese Lyrik, und die Menschen, die ihr Glück nicht immer im „holden Bescheiden“ und in der goldenen Mitte suchen, sind sicherlich nicht die schlechtesten. Aber so war Mörike, so war sein Leben, und da ist es ein Vorzug seiner Lyrik, daß sie wurde wie er. Es ist innere Herzenssache des einzelnen, sie anzunehmen oder abzulehnen.

Der Eigenart einer so mädchenhaften Lyrik entspricht die Verwendung von Deminutiven — „lein“ und „chen“ — und unflektierten Adjektiven (wie bei der bekannten Ballade „Schön-Rohtraut“, 1838), sowie von Ausrufen (z. B. „wie süß“!). Lieblingsworte Mörikes sind „sanft“, „tief“, „hold“, „entzückt“, „süß“, „beben“, „Hauch“ und „Wonne“. Jeder Schwung liegt diesem Lyriker fern.

Es gibt viele Verehrer Mörikes, viele aber auch, denen seine Lyrik nichts sagt. Für diese sei ein gegenständliches Gedicht zitiert, das ganz aus der Art schlägt und Mörike als Verfasser nicht ahnen läßt (1837):

Abschied.

Unangeklopft ein Herr tritt abends bei mir ein:
„Ich habe die Ehr', Ihr Rezensent zu sein."
Sofort nimmt er das Licht in die Hand,
Besieht lang meinen Schatten an der Wand,
Rückt nah und fern: „Nun, lieber junger Mann,
Sehn Sie doch gefälligst 'mal Ihre Nas' so von der Seite an!
Sie geben zu, daß das ein Auswuchs ist."
„Das? Alle Wetter — gewiß!
Ei Hasen! ich dachte nicht,
All mein Lebtage nicht,
Daß ich so eine Weltsnase führt' im Gesicht!!"

Der Mann sprach noch Verschiedenes hin und her,
Ich weiß, auf meine Ehre, nicht mehr;
Meinte vielleicht, ich sollt' ihm beichten.
Zuletzt stand er auf; ich tat ihm leuchten.
Wie wir nun an der Treppe sind,
Da geb' ich ihm ganz frohgesinnt
Einen kleinen Tritt,
Und so von hinten aufs Gesäße, mit —
Alle Hagel! ward das ein Gerumpel!
Ein Gepurzel, ein Gehumpel!
Dergleichen hab' ich nie gesehn,
All mein Lebtage nicht gesehn,
Einen Menschen so rasch die Trepp' hinabgehn.

Von Mörikes Idyllen ist die bekannteste „Der alte Turmhahn" (1840—52), wo der Hahn auf dem Kirchturm zu Cleversulzbach in Knittelversen besungen wird: er wandert von der weltbeherrschenden Turmspitze zum behaglichen Kachelofen des Pfarrhauses, und von da aus beobachtet er philosophisch die Umgebung, das Leben und den Herrn Pfarrer Mörike:

Freitag zu Nacht, noch um die Neune,
Bei seiner Lampen Trost alleine
Mein Herr fängt an sein Predigtlein
Studieren; anders mag's nicht sein.
Eine Weil' am Ofen brütend steht,
Unruhig hin und dannen geht:
Sein Text ihm schon die Adern reget;
Drauf er sein Werk zu Faden schläget.
Inmittelst einmal auch etwan
Hat er ein Fenster aufgetan —
Mit Haufen dringet zu mir ein. . . .
Ah, Sternenlüfteschwall wie rein.
Und ich von meinem Postament
Kein Aug' ab meinem Herrlein wend',
Seh', wie er mit Blicken steif ins Licht
Sinnt, prüfet jedes Worts Gewicht,
Einmal sacht eine Prise greifet,

Vom Docht den roten Butzen streifet. . . .
Indes der Wächter elfe schreit.
Mein Herr denkt: es ist Schlafenszeit,
Ruckt seinen Stuhl und nimmt das Licht;
Gut' Nacht, Herr Pfarr! — Er hört es nicht.
Im Finstern wär' ich denn allein.
Das ist mir eben keine Pein. . . .
Windweben um das Dächlein stieben;
Ich höre, wie im Wald da drüben —
Man heißet es im Vogeltrost —
Der grimmig Winter sich erbost,
Ein Eichlein spalt't jähling mit Knallen
Eine Buche, daß die Täler schallen.
— Du meine Güt', da lobt man sich
So frommen Ofen dankbarlich!
Er wärmelt halt die Nacht so hin,
Es ist ein wahrer Segen drin. —

Der Schwabe ist an sich schon der gegebene Idyllendichter, wievielmehr nun Mörike, dessen Neigung zum Idyllischen seine Tatkraft so sehr in Fesseln schlug, daß sein äußeres Leben sehr wenig idyllisch wurde. Da liegt die Gefahr: nicht der Idylliker vermag sich ein idyllisches Dasein zu schaffen. Aber der Dichter will und soll ja auch für andere leben und sinnen.

Erheblich größer ist die „Idylle vom Bodensee“ (1846), die sieben Gesänge umfaßt und in Hexametern gedichtet ist. Auf den Inhalt deutet der Untertitel „Meister Martin und die Glockendiebe“: Tone, dem sein Mädchen untreu geworden ist, hält sich an der Schäferin Margarete schadlos, während sein Freund jene Ungetreue dem allgemeinen Spott preisgibt. Mörike hat dieses allzu breite und wenig geschlossene Werk sehr überschätzt. „In meinem Leben“, sagt er, „hab' ich nichts unter so glücklichen, auch nur von weitem ähnlichen Umständen gemacht, und es ginge nicht mit rechten Dingen zu, wenn man es der Arbeit nicht ansähe.“ Nun, inneres Glück, wie es dem Dichter aus seiner Liebe zu Margarete von Speeth damals erwuchs, mag man der selbstzufriedenen Idylle wohl ansehen, weniger aber den Flügelhauch der Kunst.

Vielleicht die größte Bedeutung von Mörikes Werken haben die Märchen und Erzählungen. Sein erstes Märchen war „Der Schatz“ (1836), das ganz unter dem Einfluß E. T. A. Hoffmanns steht. Prächtige Märchen sind ferner „Das Stuttgarter Hutzelmännlein“ (1853) mit der eingefügten „Historie von der schönen Lau“, „Der Bauer und sein Sohn“ (1839) und „Die Hand der Jezerte“ (1855). Das Schönste von alledem ist wohl die in das „Hutzelmännlein“ — dessen Handlung zur Zeit Eberhards des Greiners in Schwaben spielt — eingelegte Erzählung von der schönen Donaunixe Lau, die nicht ein lebendes Kind gebären kann, bis sie fünfmal von Herzen gelacht hat. Das gelingt ihr denn auch in köstlicher Weise. Diese weiblichen Wesen vom Geschlechte der Undinen und Rauntendelein haben in Deutschland Glück.

Von den Novellen hat die erste, „Miß Jenny Harrower“ (1834) oder, wie sie

später hieß, „Lucie Gelmeroth", mehrfache Umarbeitung erfahren: die Geschichte wird zuerst von einem englischen Geistlichen, in der zweiten Fassung von einem deutschen Gelehrten erzählt. Lucie bezichtigt sich selbst eines Mordes, um den Freund zu schützen, der den treulosen Geliebten ihrer Schwester Anna im Zweikampf getötet hat, da sie vorher zu ihm gesagt hatte: „Räche die Schwester, wenn du ein Mann bist." Anna hat den Treubruch nicht überlebt. Schließlich kommt die Wahrheit an den Tag, und wir erfahren, daß der Erzähler Lucie als Gattin heimgeführt hat.

Auch diese Erzählung zeigt ganz das Gepräge der Romantik, die ohne Geheimnisse und deren Lösung nicht auskam. Mörikes Meisternovelle dagegen, „Mozart auf der Reise nach Prag" (1856), bedeutet zugleich bereits einen Schritt zum Realismus hin.

Der Dichter führt uns einen Reisetag des Komponisten vor; dieser fährt mit seiner Frau Konstanze nach Prag, um dort seine Oper „Don Juan" aufzuführen, gerät unterwegs, dank einer künstlerischen Geistesabwesenheit, die ihn dazu verführt, eine Pomeranze von einem Gartenbaum zu lösen und so sich strafbar zu machen, in das Schloß eines Grafen, für dessen Nichte gerade eine Nachfeier ihrer Verlobung veranstaltet wird, und nimmt nun mit Konstanze fröhlich und mit musikalischen Beiträgen teil, empfängt sogar zum Schluß noch einen prächtigen Reisewagen als Geschenk. Die Darstellung, wie Mozart die Vollendung seines „Don Juan" schildert, gehört zu dem Schönsten in der deutschen Kunstprosa. Das behaglich-gemütvolle und doch geistreiche und weltgewandte Wesen des Meisters umspinnt seinen künstlerischen Vortrag mit einem eigenen Zauber: „Er löschte ohne weiteres die Kerzen der beiden neben ihm stehenden Armleuchter aus, und jener furchtbare Choral: ‚Dein Lachen endet vor der Morgenröte' erklang durch die Totenstille des Zimmers. Wie von entlegenen Sternenkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht." Aber auch Frau Konstanze ist durchaus nicht eine unwesentliche Nebenfigur von Statistenrang, wenngleich sie naturgemäß im Glanze ihres Gatten wandelt und die allgemeine Aufmerksamkeit durch eine Erzählung aus dessen Leben fesselt. Den Schluß bildet nach der Abfahrt des Künstlerpaares am nächsten Morgen ein wehmütiger Ausblick der musikalisch fein veranlagten Braut auf Mozarts Geschick: „Es ward ihr so gewiß, so ganz gewiß, daß dieser Mann sich schnell und unaufhaltsam in seiner eigenen Glut verzehre, daß er nur eine flüchtige Erscheinung auf der Erde sein könne, weil sie den Überfluß, den er verströmen würde, in Wahrheit nicht vertrüge." Da fällt ihr ein Blatt in die Hände mit einem böhmischen Volksliede, in Wirklichkeit einem Gedicht Mörikes:

Ein Tännlein grünet wo,
Wer weiß, im Walde;
Ein Rosenstrauch, wer sagt,
In welchem Garten?
Sie sind erlesen schon,
Denk' es, o Seele!
Auf deinem Grab zu wurzeln
Und zu wachsen.

Mörikes übrige Arbeiten, darunter auch dramatische Versuche und Übertragungen aus dem Griechischen („Theokrit, Bion und Moschos", 1855) bedürfen hier keiner näheren Besprechung. Es kommt ja nicht auf das viele an, was man schreibt, sondern auf das wenige, wodurch man ist. Im strengsten Sinne ist dieses, wenn wir an unsere großen Dichter denken, bei Mörike dem Umfange nach wirklich wenig. Aber auch bei dem andern, was er schrieb, hat er vor vielen bedeutenden Geistern das eine immer voraus, daß er nichts schrieb, was er innerlich nicht war.

VI.

Von der alten zur neuen Kunst.

1. Fritz Reuter, Klaus Groth und andere Dialektdichter.

Das Jahr 1848 scheidet das neunzehnte Jahrhundert politisch in zwei Hälften. Auch literarisch tritt ungefähr um dieselbe Zeit eine deutliche Wandlung ein. Das ist jedoch nicht so zu verstehen, daß sich zwei zeitliche Abschnitte umgrenzen und entweder der alten oder der neuen Kunst zuweisen ließen. Jahreszahlen versagen bei dieser Scheidung durchaus. Der einzelnen Persönlichkeit müssen wir folgen, wenn wir den allmählichen Übergang der Kunst von den alten klassischen und romantischen Idealen zum Realismus und der modernen Weltanschauung beobachten wollen, gleichviel, wann diese Persönlichkeit geboren und gestorben ist.

Eine bedeutende Rolle übernahm in der Geschichte dieser literarischen Wandlung der Dialektdichter. Während er auf der einen Seite den Kunst- und Bildungsgehalt seiner Zeit in sich schloß, zwang ihn doch schon allein die urwüchsige Sprache des sogenannten ungebildeten Volkes vom Lande zu realistischer Zeichnung. Das läßt sich bereits an den treuherzigen alemannischen Gedichten Johann Peter Hebels (1760—1826) erkennen. Aber erst nach Goethes Tode erwarben sich unsere beiden größten Dialektdichter, Fritz Reuter und Klaus Groth, ihren Ruhm, von denen der erstere künstlerisch höher stand, wenngleich seine Auffassung die derbere war. Er ist auch an Jahren der ältere.

Fritz Reuter wurde am 7. November 1810 in dem kleinen Landstädtchen Stavenhagen geboren, das im früheren Großherzogtum Mecklenburg-Schwerin nahe der pommerschen Grenze liegt. Sein Vater, der Jura studiert hatte, wurde hier 1808 Bürgermeister und verwaltete dieses Amt nahezu vier Jahrzehnte. Seine Mutter, Tochter eines Stadtrichters, früher Erzieherin, war 13 Jahre jünger als ihr Gatte. Nach der Geburt ihres zweiten Sohnes verfiel sie in eine schwere Krankheit, die ihr eine Lähmung zurückließ. Eine treue Stütze blieb ihr der alte Amtshauptmann Weber, der ihr auch Bücher zum Lesen lieh. Schon 1826, als Fritz Reuter erst 16 Jahre alt war, ist sie gestorben. Wir kennen die Familie Reuter und ganz Stavenhagen mit Einschluß von Onkel Herse, Reuters Paten, besonders gut durch des Dichters „Franzosentid". Dazu tritt als Quelle, namentlich in bezug auf die Schulverhältnisse, das Kapitel „Meine Vaterstadt Stavenhagen" im „Schurr-Murr".

Von 1824 ab besuchte Reuter das Gymnasium in Friedland. Er war kein

guter, auch kein pflichteifriger Schüler und trieb sich lieber in Wald und Feld herum. 1828, also zwei Jahre nach dem Tode seiner Mutter, übersiedelte er an das Gymnasium zu Parchim. Zuerst war er hier bei dem Direktor in Pension, dann wohnte er bei dem Bäcker Hilgendorff. Seine erste Liebe galt der siebzehnjährigen Adelheid Wüsthoff, Tochter des Parchimer Bürgermeisters, der ihm jedoch seine Fensterpromenaden bald verleidete, wie Reuter selbst in der „Festungstid“ erzählt: „Wenn ik dat nich sin let, denn zeigte hei't bi'n Schauldirekter an.“ 1831 legte er die Reifeprüfung ab.

Dem Wunsche seines Vaters gemäß, mit dessen nüchternem, praktischem Sinn er fast nie übereinstimmte, ging er zunächst nach Rostock, um Jura zu studieren. Sein eigener Wunsch richtete sich — vergeblich — auf Naturwissenschaften oder das Baufach, und als Universität hätte er am liebsten Halle gewählt. So blieb denn auch sein juristisches Arbeiten ohne jeden Erfolg. 1832 durfte er Rostock mit Jena vertauschen, wohin er mit seinem Freunde Karl Krüger über Berlin reiste. Hier in der preußischen Residenzstadt stiegen sie in dem Hotel „Zum König von Portugal“ ab, das in der Burgstraße liegt und zu seinem alten Ruhm (Lessings „Minna von Barnhelm“, Hauffs „Sängerin“) später neuen durch Reuters „Reis' nach Belligen“ gewann. Dann fuhren sie nach Halle, von wo Reuter allein zu Fuß durch das Saaletal nach Jena wanderte. Hier trat er zu seinem Unheil alsbald in die Burschenschaft „Germania“ ein, die ebenso wie die andern Burschenschaften damals sich den reaktionären Regiernugen gegenüber in politischer Opposition befanden.

Ohne sich an den Ausschreitungen der „Germania“ politisch zu beteiligen, war Reuter doch allen leichten Studentenstreichen gern geneigt, kam daher auch häufig mit Polizei und Militär in Konflikte, die ihm nicht vergessen wurden. Auf dem Burschentage zu Stuttgart, Weihnachten 1832, wurde der Beschluß gefaßt, im Frühjahr 1833 in Deutschland eine Revolution hervorzurufen. Diesem Beschluß stimmten die Delegierten der „Germania“ zu, nicht aber etwa Reuter, der vielmehr am 22. Januar 1833 mit 14 anderen Studenten seinen Austritt erklärte. Es war zu spät.

In Jena konnte und mochte er nun nicht bleiben. Er ging zuerst nach Kamburg in Sachsen-Meiningen, dann nach Stavenhagen, wo sein wiederum nutzlos verbrachtes Studienjahr gewiß kein erfreuliches Gesprächsthema zwischen Vater und Sohn bilden konnte. Er wagte sich dann über Berlin nach Leipzig, wurde aber an dieser Universität nicht aufgenommen und wollte wieder über Berlin heimkehren. Da wurde er hier in der preußischen Hauptstadt, wo man schon lange nach ihm und andern Verdächtigen fahndete, am 31. Oktober 1833 verhaftet und auf die Berliner Stadtvogtei gebracht. Von da an begann seine siebenjährige „Festungstid“, die seine spätere Zerrüttung durch das Übermaß der genossenen alkoholischen Getränke verschuldete.

Wiederholt verhört, gepeinigt besonders von dem Kriminalrat Dambach, der seine persönliche Laufbahn mit unglücklichen demagogischen Opfern, wie es Reuter war, erkaufte, hat dieser 11 Monate in dem ungesunden Hausvogteigefängnis verbracht. Das Urteil gegen ihn lautete auf Todesstrafe — hatte er doch in jedem Falle das Lied „Fürsten zum Land hinaus“ mitgesungen —, wurde aber von Friedrich Wilhelm III.

in dreißigjährige Festungsstrafe umgewandelt. Den modernen Menschen mag freilich ein Gruseln überkommen bei so fürstlicher Gnade.

Am 12. November 1834 wurde Reuter zuerst nach der Festung Silberberg im schlesischen Eulengebirge geschafft, wo er — 2100 Fuß über dem Meere — sich gesundheitlich nur selten wohl fühlte. Im Februar 1837 kam er auf die Festung Glogau, einen Monat später nach Magdeburg, wo er zunächst, solange der Kommandant Graf Hacke, ein erbitterter Feind der Burschenschafter, lebte, mit besonderer Härte behandelt wurde. Vergeblich waren zwei Gnadengesuche seines Vaters an Friedrich Wilhelm III. Erst bei Gelegenheit von dessen vierzigjährigem Regierungsjubiläum am 16. November 1837 erfolgte eine Herabsetzung der dreißig auf acht Festungsjahre. Von Magdeburg wurde Reuter nach Graudenz geschickt. Auf dem Transport mußte er einige Tage in seiner alten Zelle in der Berliner Hausvogtei verbringen, und der Kriminaldirektor Dambach bewilligte nicht einmal dem Vater, der nach Berlin gekommen war, eine Zusammenkunft mit dem Gefangenen. In Graudenz, wo dieser im Frühjahr 1838 anlangte, fand er es viel besser. Aber ein erneutes Gnadengesuch wurde abschlägig beschieden. Jetzt griff jedoch auf des alten Bürgermeisters Gesuch sein Landesherr ein, Großherzog Paul Friedrich von Mecklenburg-Schwerin, der Schwiegersohn Friedrich Wilhelms III., indem er sich an diesen mit der Bitte wandte, Reuter den Rest der Strafe auf der mecklenburgischen Festung Dömitz abbüßen zu lassen. Darauf ließ Friedrich Wilhelm seinem Schwiegersohn wörtlich folgende Antwort zugehen, die dessen Wunsch erfüllte:

Durchlauchtigster Fürst,
freundlich lieber Vetter, Bruder und Schwiegersohn!

In Rücksicht der wohlwollenden Verwendung Ew. Königlichen Hoheit für den Studenten Reuter aus Stavenhagen habe Ich, nachdem Mir über die jetzige Lage der Sache Bericht erstattet worden, der Ministerialkommission aufgetragen, denselben zur Abbüßung des Restes der am 12. November 1834 angetretenen achtjährigen Gefängnisstrafe auf der Feste Dömitz der großherzoglichen Regierung ausliefern zu lassen, wogegen er sich verpflichten wird, Meine Staaten nicht wieder zu betreten. Es würde jedoch eine etwaige weitere Ermäßigung jener Strafe ohne Meine Einwilligung nicht eintreten können, auch erforderlich sein, daß auf die Dauer derselben die den p. Reuter in Dömitz beaufsichtigende Behörde dem Kammergericht hierselbst von sechs zu sechs Monaten eine Mitteilung über ihn mache. Indem Ich Ew. Königlichen Hoheit anheimgebe, letzteres anzuordnen, verbleibe Ich

Ew. Kgl. Hoheit freundwilliger Vetter, Bruder und Schwiegervater
Friedrich Wilhelm.

Berlin, den 2. Mai 1839.

Welche Moderluft steigt uns aus solchen Briefen entgegen! Und wie sehr überglänzt der „p. Reuter" viele Fürsten von einst!

In Dömitz war es denn nun freilich ganz anders. Reuters Vorderzimmer

hatte zwei freie unvergitterte Fenster. Er selbst durfte in der Stadt essen und bis 9 Uhr abends ausbleiben, auch Ausflüge in die Umgebung machen. Der Kommandant Oberstleutnant von Bülow lud ihn bisweilen zum Tee. Als er aber einst dessen Tochter Frieda auf den Knien seine Liebe gestand und dabei vom Kommandanten überrascht wurde, hörten diese Einladungen einstweilen auf. Reuters erneutes Kneipen in Dömitz veranlaßte ferner die Bestimmung, daß er schon um 5 Uhr sich in der Festung wieder einzufinden habe. Dann aber tat er sich dadurch hervor, daß er in der Wohnung des Kommandanten einen Brand im Entstehen erstickte. Darauf wurde ihm wieder Zutritt in die Familie gewährt, nachdem er es dem Vater schriftlich gegeben hatte, daß ihm „von jetzt an die Töchter des Oberstleutnants alle gleichgültig seien". Nach dem Tode Friedrich Wilhelms III. am 7. Juni 1840 wurde am 10. August eine allgemeine Amnestie für politische Verbrecher erlassen. Da Reuters Name in der Liste vergessen war, ordnete die mecklenburgische Regierung selbst seine Entlassung an, die am 25. August erfolgte. „Säben Johr", sagt er am Schluß der „Festungstid", „legen achter mi, säben swore Johr, un wenn ik ok up Stun'ns in'n ganzen lustig dorvon vertellt heww, sei legen mi dunn swor as Zentnerstein' up't Hart; in dese Johren was nicks gescheihn, mi vörwarts tau helpen in de Welt, un wat sei mi mäglich nützt hewwen, det lagg deip unnen in'n Harten begrawen unner Haß un Fluch un Grugel; ik müggt nich doran rögen; 't was, as süll ik Gräwer upriten un süll minen Spaß mit Dodenknaken bedriwen" (Dodenknaken = Totenknochen).

Zunächst nahm er in Heidelberg das juristische Studium wieder auf, nachdem ihm in Tübingen die Aufnahme verweigert war. Aber seine Teilnahme an Gelagen und Kneipereien war erheblich größer als die an Vorlesungen und Arbeiten. Er mußte das Studium aufgeben und fand nach kurzem Aufenthalt bei einem Oheim, dem Pastor Reuter in Jabel, eine Stellung als Volontär auf dem Gute Demzin bei Stavenhagen. Hier blieb er, von dem Besitzer Rust in jeder Weise gefördert, drei Jahre. Während dieser Zeit lernte er auch die um sieben Jahre jüngere Luise Kuntze, seine spätere Gattin, kennen. Selbst Tochter eines Pfarrers, war sie damals Erzieherin im Hause des Pastors Augustin in Rittermannshagen, das nahe bei Demzin lag.

1845 starb Reuters Vater. Sein Testament war dem Sohn nicht günstig: dieser sollte sein Erbteil von 4740 Talern — das sonst an die Schwestern fallen sollte — nur dann erhalten, wenn er drei Jahre lang keinen Rückfall in seine Trinkleidenschaft gehabt haben und wenn er nicht heiraten würde. Auf diese Weise hoffte der alte Bürgermeister größeres Unheil zu verhüten. Aber schon nach dreiviertel Jahren trank Fritz Reuter zuviel bei der Weihnachsfeier, so daß er in verzweifelter Stimmung, namentlich Luise gegenüber, Demzin heimlich verließ und zunächst seinen Freund Fritz Peters in Pommern auf dem Gute Thalberg besuchte. Im Mai 1847 verlobte er sich mit Luise. 1850 wurde er Sprach- und Zeichenlehrer zu Treptow in Pommern: die Kunst des Zeichnens hatte er sich in seiner Festungszeit erworben, wie er selbst launig erzählt. 1851 fand die Heirat statt.

Ermutigt von seiner Frau und seinen Freunden, gab er 1853 seine gereimten Anekdoten, die „Läuschen und Rimels", im Selbstverlage — da zwei Verleger ab-

lehnten — heraus, die einen ungeahnten Erfolg hatten. Sein Verleger wurde dann Hinstorff in Wismar. Einige Stücke der „Läuschen“, wie „De Gaufhandel“, „De Wedd“ und „Dat Küssen ut Leiw“ sind im weitesten Sinne volkstümlich geworden.

Er versuchte es nun auch mit Bühnenstücken in plattdeutscher Mundart, hatte aber damit keinen Erfolg. 1856 übersiedelte er nach Neubrandenburg, wo er fortan ganz der Feder und von der Feder lebte. Schon zwei Jahre vorher war die köstliche „Reis' nach Belligen“ (1854) erschienen, wo die Abenteuer einiger mecklenburgischen Bauern, namentlich in Berlin, in drolligen Versen geschildert werden, ohne daß es jedoch deshalb der Dichtung an tiefen Herzenstönen fehlte. 1858 folgte „Kein Hüsung“, eine Dichtung, in der die Komik ganz zurücktritt. Ein Gutsherr stellt seiner Magd nach und verhindert ihre Heirat, bis ihn deren Geliebter, ein Knecht, tötet. Dieser flieht, während die Geliebte mit seinem Kinde zurückbleibt und wahnsinnig wird. Schließlich kehrt er zurück, um sein Kind nach Amerika zu holen. 1859 erschien „Hanne Nüte“, ebenfalls eine ernste, geistig wie sittlich hochstehende Verserzählung, 1860 als erste der Prosaerzählungen, der „Ollen Kamellen“, „Ut de Franzosentid“.

Allein in Prosa vermag Reuter seine ganze Meisterschaft zu zeigen. Nächst der „Stromtid“ ist die „Franzosentid“ das reifste seiner Werke. Die Handlung spielt größtenteils in seiner Vaterstadt Stavenhagen, knüpft an die wirklichen Gestalten und zum Teil auch an die Namen an und besteht darin, daß eine Anzahl von braven Mecklenburgern Gelegenheit findet, ihre ehrliche, kernfeste, deutsche Gesinnung gegenüber verlaufenem Franzosengesindel in humoristischen Situationen zu zeigen. Und wie sind alle diese Gestalten aus dem Leben gegriffen: der aufrechte, vornehm denkende Amtshauptmann Wever, der männlich starrköpfige Bürgermeister, in dem der Dichter den Vater porträtiert, sowie dessen sanfte, leidende Gattin, der gutherzige aber unfreiwillig komische Ratsherr Onkel Herse, der alte Müller Voß und sein „Fiken“, die Lichtgestalt des ganzen Romans, nicht zu vergessen die ehrsame Mamsell Westphalen und den Slüngel Fritz Sahlmann.

Von der Erzählung „Ut mine Festungstid“, die 1861 herauskam, wurde bereits mehrfach gesprochen. Die düstere Zeit der Festungsjahre wird hier in die Farbe heiterster Laune getaucht. Die leichten Scherze und Situationen, das äußerlich Spaßhafte und Lächerliche überwiegen. So steht dieses Werk, wenn es auch menschlich so tief empfunden ist wie kein zweites, im Ausdruck doch den „Läuschen und Rimels“ und der „Reis' nach Belligen“, von denen es sich aber vor allem durch seine Prosa unterscheidet, am nächsten.

Reuters weitaus bedeutendstes Werk, das in seiner Art nie erreicht oder übertroffen werden kann, ist „Ut mine Stromtid“ (1862—64), obwohl die Haupthandlung nur in dem Versuch des wucherischen Pomuchelskopp besteht, seinen jungen, unfähigen Gutsnachbarn Axel von Rambow aus seinem Besitztum hinaus- und sich dafür hineinzudrängen. Aber welches Leben entwickelt sich um den dünnen Faden der Handlung herum! Dieser ehrenfeste, fleißige Karl Hawermann, dieser gütige kluge Pastor mit seiner lütten, beweglichen Frau Pastorin, dieser einsilbige und geistig unbehilfliche Jochen Nüßler mit der ganzen protzigen Nüßler-Verwandtschaft, mit seiner rührigen

und tatkräftigen Frau, der „Nüßlern", und seinen beiden frischen und munteren Töchtern Lining und Mining, die beide den richtigen Mann bekommen, dieser kleinstädtische Kaufmann Kurz und der oll' Rektor, dieser alte Geldmann Moses, der durch seinen Edelsinn so viele andere beschämt — zumal seinen mißratenen Sohn David — und den Mittelpunkt einer der schönsten Szenen bildet, dieser hohle und leichtfertige Axel von Rambow, dieser Windbeutel Fritz Triddelfitz und als Krone des Ganzen dieser Onkel Bräsig, seines Zeichens „Entspekter", der, so drollig auch sein Wesen erscheint, doch nach Charakter, Weltanschauung, Klugheit und Mutterwitz, wenn man alles zusammennimmt, den andern weit überlegen ist — das sind Gestalten aus einem Guß, die nur einmal gelingen konnten.

Die Personen des Romans sind außer Pomuchelskopp, Sluſ'uhr und Moses, die nach Reuters eigener Aussage wirklichen Personen nachgebildet sind, frei erfunden. Pomuchelskopps Urbild war der Gutsbesitzer Joh. Lembke aus Alt-Sühskow bei Teterow. Sluſ'uhr hieß in Wirklichkeit vielleicht Schröder und war zu Reuters Zeit Notar in Neubrandenburg; jedoch kommt als Urbild auch der Winkeladvokat Lampe in Stavenhagen in Frage. Moses war der Stavenhagener Moses Isaak Salomon (1768—1837).

Aber nicht nur die einzelnen Gestalten sind es, die uns in diesem Roman Bewunderung abnötigen, sondern zugleich die meisterhaft gezeichneten Bilder des politischen, religiösen, bürgerlichen und ländlichen Lebens. Ob Bräsig im Reformverein von der „Powerteh" spricht oder der junge Herr Pastor bei seinen Erbsen mit Schweinsohren gegen die neuen Bestrebungen des Volkes eifert, ob die alten Herren Skat spielen, die Familie sich um den Kaffeetisch sammelt oder die Hochzeitsgäste nach der Melodie „Du, du liegst mir im Herzen" zum Walzer antreten — immer spüren wir, daß hier aus tiefster, lebensfrischer Wirklichkeit geschöpft wird, und begleiten die einzelnen bei ihrem Tun und Reden, als gehörten wir zu ihnen. Selbst des braven Jochen Nüßler stehende Wendungen werden unser erprobter Besitz: „Dat is allens as dat Ledder is" und „Wat sall Einer dorbi dauhn?" Was echte mecklenburgische Liebe ist, das erfahren wir stärker noch als an den jungen Paaren an Onkel Bräsig und Frau Nüßlern. Aber nicht nur diese Liebe beherrscht den Roman, sondern auch jene große, edle Menschenliebe, die den Schmuck gerade der deutschen Literatur seit jeher gebildet und sich in deutschem Glück und Unglück, in nationalen und revolutionären Stürmen in gleicher Weise bewährt hat. Darum können wir das Jahr 1848 kaum besser als durch Reuters „Stromtid" kennen lernen.

Inzwischen war der Dichter wiederholt auf Reisen gegangen: nach Hamburg, Rügen, dem Rhein, Leipzig, Berlin, Lübeck und Thüringen. Hier beschloß er nach einer längeren Kur in Elgersburg, nach Eisenach überzusiedeln, wo er sich am Fuße der Wartburg ein eigenes Haus, die heute als Reuter-Museum bekannte Villa, erbaute. Vorher wurde er von der Universität Rostock zum Ehrendoktor ernannt. In dem Jahre 1864, in dem die Übersiedelung stattfand, nahm er mit seiner Gattin an einer Gesellschaftsreise über Wien und Triest nach Konstantinopel, Smyrna, Athen, Venedig und Verona teil (18. März bis 13. Mai). Die literarische Frucht war „Die mecklen-

börgschen Montecchi un Capuletti oder De Reis' na Konstantinopel" (1868). Zwei Jahre vorher erschien die köstliche Geschichte „Dörchläuchting" (1866), die den Herzog Adolf Friedrich IV. von Mecklenburg-Strelitz satirisch zeichnet, daneben aber ernste Charaktere, wie den Konrektor und sein Dürten, und nicht minder ernste Konflikte behandelt. Es ist in gewisser Beziehung ein Seitenstück in Prosa zu der Verserzählung „Kein Hüsung": hier die Anmaßung der herrschenden Klasse, dort die des dummen Fürsten.

Reuters politische Anschauungen wandelten sich sehr im Laufe der Zeit, er wurde ein großer Verehrer Bismarcks und hat auch mit diesem sowie mit seinem Landesfürsten, dem Großherzog Friedrich Franz II., dessen Vorfahre als junger Mann am Schluß von „Dörchläuchting" auftritt, freundliche Briefe gewechselt.

Weihnachten 1868 besuchte er seinen alten Freund Peters auf Siedenbollentin. Es war das letzte Mal, daß Reuter in der Heimat weilte. Im Frühjahr 1874 traf ihn ein Schlaganfall. Am 12. Juli desselben Jahres ist er gestorben.

Von Reuters Schriften wurden noch nicht erwähnt „Woans ik tau 'ne Fru kamm" — eine ganz frei erfundene Geschichte —, das Fragment „Urgeschicht von Meckelnborg", das 1859 begonnen wurde, die ersten vier Teile des „Schurr-Murr" (1861), „Wat bi 'ne Äwerraschung 'rute kamen kann", „Hannefiken", „Abendteuer des Entspekter Bräsig, bürtig aus Meckelnborg-Schwerin, von ihm selbst erzählt" und „Von 't Pird up den Esel" sowie kleinere Arbeiten, die zum größten Teil in hochdeutscher Sprache geschrieben sind. Den Reuter, den wir alle kennen und dessen „Stromtid" in alle Weltsprachen übersetzt worden ist, können sie freilich nicht vertreten.

Die Bedeutung Reuters wächst mit jedem Tage, der die Überspanntheit der modernen Literatur um neue Grade erhöht. Und solange die Menschheit ihr herzliches Lachen und ihre Freude am Leben, wie es wirklich ist, nicht verlernen möchte, solange sie die Ideale nicht in verstiegenen Gedanken, sondern in den ewigen Werten sucht, die in jeder noch so einfachen Seele ruhen können, solange wird auch Reuters Darstellungskunst unentbehrlich bleiben. Ein bißchen Sonne aus seiner herzlich heiteren und schlichten Welt ist mehr wert als der düster aufgetragene Schatten, ohne den mancher zünftige Realist und Naturalist nicht auszukommen meint. Reuters gesunde, wirklichkeitsechte Dichtung ist geradezu ein Gegengift gegen alles, was der nächste Tag als das „Allermodernste" ausschreit.

Während Reuter durch eine ganze Reihe von Werken Bedeutung gewonnen hat, ist es bei dem Kieler Literaturprofessor **Klaus Groth** (1819—1899) nur der „Quickborn" (= Lebensbrunnen), eine Gedichtsammlung in der dithmarsischen Mundart des Plattdeutschen, die ihn berühmt gemacht hat (1852). Steht er nun auch lyrisch und rein sprachlich höher als Reuter, so kann er sich als Gestalter nicht im geringsten mit diesem messen, schon deshalb nicht, weil er die Gelegenheit dazu gar nicht gesucht hat. Und wenn er glaubte, in seinen „Briefen über Hochdeutsch und Plattdeutsch" die naive Mundart Reuters von oben herab kritisieren zu dürfen, so hat er sich über die ersten Voraussetzungen dichterischer Größe getäuscht. Man kann die beiden aber auch gar nicht miteinander vergleichen. Die zarte Lyrik Groths verträgt

nicht neben sich die derbkräftige Epik Reuters. Hervorragende Gedichte im Quickborn sind „Dat Dörp in Snee“, „Abendfreden“ und „En Breef“. Von seinen übrigen Schriften seien nur die Epen „Rotgetermeister Lamp un sin Dochter“ und „De Heisterkrog“ genannt.

Groths Leben war nicht so abenteuerlich wie dasjenige Reuters, aber auch hart genug. Am 24. April 1819 zu Heide in Dithmarschen geboren, wurde er zuerst Schreiber, dann Mädchenschullehrer in seinem Geburtsort. Seine Bildung verdankte er nur sich selbst. Entscheidend beeinflußt wurde er von Hebels Werken. Der Erfolg des „Quickborn“ trug ihm dann Ehren aller Art ein. 1856 ernannte ihn die Bonner Universität zum Ehrendoktor, 1866 wurde er Professor in Kiel. Am 1. Juni 1899 ist er gestorben.

Neben Reuter und Groth nehmen sich alle anderen mundartlichen Dichter unbedeutend aus. Zu nennen sind der Rostocker **John Brinckmann** (1814—1870), der Hamburger **Willem Schröder** (1808—1878), die Holsteiner **Johann Hinrich Fehrs** (geb. 1838) und **Johann Meyer** (1829—1904), der Lübecker **Karl Theodor Gäderz** (1855—1912), die Bayern **Franz von Kobell** (1803—1882), **Karl Stieler** (1842—1883) und **Maximilian Schmidt** (genannt Waldschmidt, 1832—1920), der Pfälzer **Karl Gottfried Nadler** (1809—1849), der Frankfurter **Friedrich Stoltze** (1816—1891), der Leipziger **Edwin Bormann** (1851—1912) und der Österreicher **Franz Stelzhamer** (1802—1874).

Das Ansehen der Mundart ist in den letzten Jahrzehnten unaufhörlich gewachsen. Besonders das Plattdeutsche hat sich, seitdem wir einen niederdeutschen Sprachverein haben, seinen Weg in das große literarische Leben gebahnt. In der Zeit, in der die Tagespresse in steigendem Maße die Wortführerin auch im literarischen Leben wurde, war der Jungbrunnen des Dialekts eine unentbehrliche Hilfe für die Erhaltung der reinen Sprache und der von großstädtischer Hast und Cliquenliteratur bedrohten Kunst des Volkes. Wie einst das Volkslied die trüben Jahrhunderte literarischer Ohnmacht in Deutschland durchleuchtet und überdauert hat, so vermag vielleicht dereinst einmal der Dialekt davon zu zeugen, wie groß die sittliche und künstlerische Kraft des deutschen Volkes selbst in den schlimmsten Jahren der Auslands- und Schlagwortliteratur gewesen ist. Wer freilich den Sinn für niederdeutsches Leben und Empfinden auch dann nicht in sich entwickeln kann, wenn er Reuter liest, der muß sich mit dessen poetischem Vorwort zur „Stromtid“ getrösten: „Indessen doch — denn helpt dat nich!“

2. Joseph Viktor Scheffel.

Politische Ereignisse haben an sich für die Literatur keine entscheidende Bedeutung. Ihr Einfluß ist oft unverkennbar, aber doch nur da, wo Geister leben, die von Natur bereit sind, ihn auf sich wirken zu lassen. Fritz Reuter, der größte Vertreter der deutschen Dialektdichtung, war gewiß stark in die politische Strömung hineingerissen und beinahe sogar in ihr untergegangen. Man kann aber nicht sagen, daß seine Werke, selbst die „Festungstid“, irgendwie politischen Einschlag zeigten.

So ging auch das Jahr 1848 an vielen deutschen Dichtern lediglich als ein politisches Geschehnis vorüber; es haftete nicht als inneres Erlebnis in ihnen, konnte also auch in keiner Weise ihr Anschauen und Bekennen umgestalten. Eine große Anzahl führender Geister hielt die Poesie frei von den Wandlungen der Außenwelt, die sie als Störung empfanden, während andere, die ausgesprochenen Realisten und Naturalisten, darauf ein völlig neues künstlerisches Schaffen gründeten.

Aber auch nur diese beiden literarischen Gruppen lassen sich in gerader Linie von der politischen Entwicklung ableiten, und auch nur dann, wenn man sich an den engsten, strengsten Schulbegriff hält; denn Realismus ist nichts, was sich einer Gruppe allein zuteilen ließe. Reizvoll wird eine jede Kunst nur da, wo sie in Freiheit auftritt. Je nach der Persönlichkeit gestaltet sich eine Poesie, die gleich weit entfernt von schulmäßiger Romantik wie von schulmäßigem Realismus ist.

Um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts traten Dichter hervor, die sich allein unter solchem Gesichtspunkt betrachten lassen, d. h. bei denen der Romantiker Romantisches, der Realist Realistisches finden kann. Sie gehören also zu denen, die uns als Bindeglieder von der alten zur neuen Kunst führen. Der Bedeutendste von ihnen war Scheffel.

Joseph Viktor Scheffel wurde am 16. Februar 1826 in Karlsruhe als Sohn eines badischen Oberbaurats geboren. Beide Eltern stammten aus dem Schwarzwaldgebiet. Die dichterisch begabte Mutter und die Großmutter lenkten den Blick des Knaben schon früh auf die Geschichten und Sagen der Heimat, unter denen die vom Hohentwiel eine hervorragende Stelle einnahmen: stand doch das Elternhaus der Mutter im Hegau am Bodensee. Zu Scheffels Lieblingsdichtern in der Knabenzeit gehörten der heimatliche Realist Johann Peter Hebel und der romantische Lyriker Heinrich Heine. Rechnen wir hinzu, daß er in einem konservativ denkenden Hause aufwuchs, mithin vor jeder politisch freien Zugluft behütet wurde, so verstehen wir, daß dieser wirklichkeitsfrohe und freie Geist doch den gewaltigen sozialen Strömungen fernblieb und sich lieber in das Mittelalter stürzte, obwohl er 1848 als Sekretär des Reichskommissars Welcker in Frankfurt a. M. politisch tätig war.

Als er 1843 das Gymnasium verließ, wollte er Maler werden. Der Vater jedoch bestimmte ihn zum juristischen Studium, das er nun in München begann. Daneben beschäftigte er sich hier mit der bildenden Kunst. Nach zwei Semestern ging er nach Heidelberg, wo er in die Burschenschaft eintrat. Er war nacheinander Alemanne, Teutone und Frankone. Es war eine Zeit fröhlichen Wanderns und Kneipens. Nach wiederum zwei Semestern bezog er die Universität Berlin. Von hier aus machte er einen Ausflug nach Rügen und der pommerschen Küste. Sein poetisches Talent zeigte sich noch immer nur verstohlen. Erst als er sich im Sommer 1847 in Karlsruhe zum Examen vorbereitete, entstanden einige seiner bekannten Lieder wie der Gesang vom Zwerg Perkêo. Seine ersten Gedichte, die „Lieder eines fahrenden Schülers", erschienen in den Münchener „Fliegenden Blättern". Seiner enttäuschten Liebe zu Julie, der Tochter des Münchener Historikers von Schlichtegroll, die sich seelenruhig mit einem anderen verlobte, setzte er ein Denkmal in seiner Ballade von dem ver-

liebten Hering. „Herz, krach und brich nicht“, schrieb er damals an seinen Freund Eggers.

Mitten in den politischen Unruhen jener Zeit bestand er sein Examen. Als Rechtspraktikant trat er darauf in das Kriminalbureau des Oberamts zu Heidelberg ein. Hier wurde er eifriges Mitglied des „Engern“, einer Kneipgesellschaft, zu der unter anderen der Historiker Ludwig Häusser, der Germanist Karl August Hahn und der Ziegelhäuser Pfarrer Schmezer, das Urbild des „Pfarrers von Aßmannshausen“, gehörten. Es ging vergnügt zu in dem „Engern“,

Wo eine treu bewährte Freundesschar
Den Mittwoch in den Donnerstag zu längern
Bei goldnem Rheinwein oft beflissen war.
Da fiel's nicht schwer, die Saiten hell zu schlagen,
Selbst würd'ge Pfarrherr'n wurden singend laut,
Wenn uns ein Meister, dessen Tod wir klagen,
Mit kund'ger Hand den Maientrank gebraut.

Dort erklang schon manches der späteren Gaudeamus-Lieder, und die Literatur des deutschen Kommerses wurde um mehr als einen Trutzgesang bereichert.

Im Januar 1849 wurde Scheffel zum Doctor juris promoviert. In die Kämpfe der badischen Revolution auf der Seite der konstitutionellen nationalen Fortschrittspartei hineingerissen, schrieb er prophetisch an seinen Freund Schwanitz: „Es ahnt mir, daß alles bis jetzt Aufgetauchte nur der Vorbote eines großen europäischen Generalkrachs war.“ Er leitete eine Zeitlang in Karlsruhe die „Vaterländischen Blätter“. Als Bürgerwehrmann nahm er an der Verteidigung des Karlsruher Zeughauses gegen die Aufrührer teil.

Nach einer Wanderung durch die Graubündener Alpen, die er zusammen mit Häusser unternahm, wurde er zu Ende des Jahres 1849 als Dienstrevisor an das Bezirksamt des oberrheinischen Waldstädtchens Säkkingen versetzt. Fast zwei Jahre blieb er hier, erfrischt durch den Umgang mit den kernigen Bewohnern des Hauensteiner Landes und durch den „grünen Bergsee“, das „Tannendunkel“ und die anderen freundlichen Landschaftsbilder, die er später im „Trompeter“ ins literarische Leben gezaubert hat:

Sei gegrüßt mir, Waldesfriede!
Seid gegrüßt mir, alte Tannen,
Die ihr oft in euren Schatten
Mich, den Müden, aufgenommen . . . . .

Bei dem Fischzug im See, der zunächst einen „namhaft alten Stiefel und 'ne plattgedrückte Kröte“ zutage fördert, verliert sich der Dichter des „Trompeter“ in traumselige Erinnerungen an die Säkkinger Landschaft:

Oftmals saß ich auf dem Steinblock,
Den der Tanne wilde Wurzel
Fest umklammert, zu den Füßen
Wogt der See in leiser Strömung;
Waldesschatten deckt die Ufer,

Doch inmitten tanzen flimmernd
Auf und ab die Sonnenstrahlen.
Heil'ge große Stille ringsum,
Nur der Waldspecht pickte einsam
Hämmernd an die Tannenrinden;
Durch das Moos und dürre Blätter
Raschelte die grüne Eidechs,
Und sie hob das kluge Äuglein
Fragend nach dem fremden Träumer.
Ja, ich hab' auch dort geträumet.
Oft noch wenn die Nacht herabstieg,
Saß ich dort, es zog ein Rauschen
Durch den Schilf, die Wasserlilien
Hört ich leis zusammen flüstern.

Dieser stille Erdenwinkel trat ihm so recht innerlich nahe. In der Schilderung „Aus dem Hauensteiner Schwarzwald", den Säkkinger Episteln und dem Trompeterlied vom „Hauensteiner Rummel" hat er sein Interesse für Hebels knorrige Landsleute eindringlich bekundet.

Zu Neujahr 1850 traf er in Säkkingen ein. Er übernachtete zunächst im „Goldenen Knopf", den der „Trompeter" so gut kennt:

In der Hessenstube saß der
Wirt zum Knopf just mit jung Werner,
Hatt' ein Stücklein roten Rauchlachs
Ihm zum Imbiß vorgesetzet.

Scheffel wohnte dann bei dem Bürgermeister Leo im „Badischen Hof" und zuletzt im Deutschordens-Ritterhaus der Kommende Beuggen an der Rheinbrücke, das heute als Scheffelhaus neben dem Münster des heiligen Fridolin Säkkingens größte Sehenswürdigkeit ist. Ganz in der Nähe fand der Dichter das Schloß der Freiherren von Schönau, und in dem alten Frauenstift, das jetzt dem Bezirksamt diente, studierte er seine Akten. Am Sonntag nach dem 6. März, dem Tage des heiligen Fridolin, sah er die Fridolinsprozession genau wie sein „Trompeter":

Freundlich schien die Märzensonne
Auf die Stadt Sanct Fridolini,
Leis verhallten von dem Münster
Feierliche Orgeltöne,
Als jung Werner durch das Tor ritt.
Eilig sucht er für sein Rößlein
Unterkommen — und er schritt dann
Nach dem buntbelebten Marktplatz,
Schritt hinauf zum grauen Hochstift,
Zum Portal entblößten Hauptes
Trat er, und er sah den großen
Festzug itzt vorüberziehn.

An der Außenwand der Friedhofskapelle fand Scheffel einen Grabstein; darauf war verzeichnet „das an gegenseitiger Liebe unvergeßliche Ehepaar Herr Franz Werner Kirchhofer und Frau Maria Ursula von Schönauw". Werner war am 31. Mai 1690,

Maria am 21. März 1691 gestorben. Es ging die Sage, daß dieser Bürgerliche ein Musiker gewesen sei und nicht ohne Abenteuer sich sein adliges Weib errungen habe. Unter den Kastanien des Schlosses ließ sich in einer Bierwirtschaft trefflich davon träumen. So entstand in der Seele des Dichters der „Sang vom Oberrhein", „Der Trompeter von Säkkingen", der freilich erst 1853 in sechs auf Capri verlebten Frühlingswochen, befruchtet durch ein Herzenserlebnis, künstlerische Gestalt gewann.

Anspruchsvoll ist er nicht, dieser epische Gesang (in Trochäen) von dem jungen **Studiosus iuris** Werner Kirchhofer, der Heidelberg verlassen mußte, weil er nach einem scharfen Trunk mit dem Hofnarren des Kurfürsten, dem Zwerg Perkëo, die Kurfürstin Leonore angesungen hat („Ich knie vor Euch als getreuer Vasall, Pfalzgräfin, schönste der Frauen"), der dann in Säkkingen als Musikus des alten Freiherrn sich in dessen Gunst und in die Liebe von dessen Tochter Margareta hineintrompetet und diese schließlich auch, freilich erst nach langer Trennung, als sein Weib heimführt, vom Papst, dessen Kapellmeister er inzwischen geworden ist, in den Adelstand erhoben. Diese teils schlichte, teils unwahrscheinliche Handlung ist es nicht, die dem Werke den Reiz verleiht, sondern die herzerquickende Frische der Auffassung und des Tones. Die Zeit der Trennung der Liebenden füllt der Dichter mit einem Liederstrauße aus, in dem leuchtend prangen „Das ist im Leben häßlich eingerichtet" und „Einsam wandle deine Bahnen, stilles Herz, und unverzagt". Vorher schon, im zweiten Stück, steht das berühmte Studentenlied „Alt Heidelberg, du feine", das in der ersten Säkkinger Zeit entstanden sein mag und vielleicht auch in der fröhlichen Zechgesellschaft im „Goldenen Knopf" bisweilen angestimmt wurde.

Dem „Trompeter von Säkkingen" entstammt ferner eine ganze Reihe von geflügelten Worten, die sich lebenskräftig durchgesetzt und erhalten haben. Denken wir zunächst an Jung-Werners Rechtsstudien:

Römisch Recht, gedenk' ich deiner,
Liegt's wie Alpdruck auf dem Herzen,
Liegt's wie Mühlstein mir im Magen,
Ist der Kopf wie brettvernagelt . . . .
Sind verdammt wir immerdar, den
Großen Knochen zu benagen,
Den als Abfall ihres Mahles
Uns die Römer hingeworfen?
Soll nicht auch der deutschen Erde
Eignen Rechtes Blum' entsprossen,
Waldesduftig, schlicht, kein üppig
Wuchernd Schlinggewächs des Südens?

Der Rhein, der so kraftvoll von den Bergen der Alpen herabspringt und schließlich durch die niederdeutsche Tiefebene schleicht, ruft uns mahnend zu:

Und im Sand, den ich so tödlich
Hasse, schlepp' ich müd mein Dasein,
Und ich bin schon lang gestorben,
Eh' das Meeresgrab mich aufnimmt.
Hüt' dich, hüt' dich vor Versandung!

Aus Margaretas Teilnahme für den verwundeten Werner schöpft der Dichter das bekannte Wort: „Mitleid ist ein fruchtbar Erdreich für das Pflänzlein Liebe"; und aus der Unmöglichkeit, die Küsse der Liebenden zu zählen, jenes andere:

Dichtung und Statistik stehen
Leider auf gespanntem Fuße.

Der Hauptvertreter der Weltweisheit ist jedoch „der biedere Kater" des Freiherrn,

Hiddigeigei, mit dem schwarzen
Samtfell, mit dem mächt'gen Schweif.
's war ein Erbstück seiner teuern
Frühverblich'nen stolzen Gattin
Leanor Montfort du Plessys.

Bei der Schilderung gerade Hiddigeigeis zeigt es sich, wie sehr Scheffel von Heine, dem Dichter des „Atta Troll", beeinflußt wird. Es ist, als hörten wir den Pariser Spötter über deutsches Wesen, wenn wir von diesem literarisch bekannten Kater lesen:

Denn er haßte die Gemeinschaft
Mit dem deutschen Katzenvolke.
„Zwar sie mögen" — also dacht' in
Stolzem Katerselbstgefühl er,
„Guten Herzens sein und einen
Fond besitzen von Gemüte,
Doch es fehlt an gutem Tone,
Fehlt an Bildung, an Tournüre
Gänzlich diesen ordinären
Autochthonschen Waldstadtkatzen."

Im September 1851 verließ Scheffel Säkkingen. In Karlsruhe schrieb er zunächst seinen Aufsatz „Aus den rhätischen Alpen". In dieser Zeit sah er seine Kusine — eigentlich Nichte — Emma Heim aus Zell am Hermannsbach wieder, die Tochter eines Apothekers. Ihre Großmutter war eine Schwester von Scheffels Vater. Zuletzt hatte er sie als Kind gesehen, jetzt war sie sechzehn Jahre alt und bezauberte ihn. Aber seiner aufflammenden Liebe brachte sie nur verwandtschaftliches Verständnis entgegen. Im Dezember war der Dichter Sekretär am Hofgericht in Bruchsal. Hier traf er mit Emma in der Gesellschaft zusammen.

Von seiner Neigung zur Malerei getrieben und entschlossen, früher oder später mit dem juristischen Beruf zu brechen, ging Scheffel, ganz von Emmas Bild erfüllt, im Mai 1852 nach Italien, wo er längere Zeit blieb. Von seinem italienischen Leben, Sinnen und Dichten erzählen die Lieder aus Olevano sowie die Prosaepisteln, die er dem Heidelberger „Engeren" sandte. Im Winter lernte er durch Vermittlung des gemeinsamen Freundes Eggers den Novellisten Paul Heyse kennen, mit dem er im März 1853 nach Capri hinüberfuhr. Hier entstand nun der „Trompeter von Säkkingen" — auch Scheffel hatte sich resigniert, wenngleich in anderem Sinne, von Emma trennen müssen wie der ebenfalls nach Italien pilgernde Werner von Margareta:

's war in Rom. Schwer lag der Winter
Auf der Stadt der sieben Hügel,
Schwer — selbst Marcus Brutus hätt' sich
Einen Schnupfen zugezogen,

Und des Regens war kein Ende;
Da stieg wie ein Traum der Schwarzwald
Vor mir auf und die Geschichte
Von dem jungen Spielmann Werner
Und der schönen Margareta.
An der beiden Grab am Rheine
Stand ich oft in jungen Tagen.

Aber erst auf Don Paganos Dache in Capri taktierte er seine vierfüßigen Trochäen ab, und dann sandte er den Sang den Eltern grüßend in die Heimat mit der Entschuldigung, dieser einfachen Waldespoesie mangele es an manchem, z. B. an Heines tendenziösem Witz oder Redwitzens frommem Weihrauch. „Leider", sagt der Dichter in der „Zueignung",

Fehlt ihm tragisch hoher Stelzgang,
Fehlt ihm der Tendenz Verpfeff'rung,
Fehlt ihm auch der amaranth'ne
Weihrauchduft der frommen Seele
Und die anspruchsvolle Blässe.
Nehmt ihn, wie er ist, rotwangig
Ungeschliff'ner Sohn der Berge,
Tannzweig auf dem schlichten Strohhut.

Ein Maler war Scheffel freilich in Italien nicht geworden. Im Mai 1853 kehrte er heim, da seine Schwester Maria ihre Verlobung mit einem badischen Offizier aufgelöst hatte, erkrankt war und nach ihm verlangte. Auf einem Waldspaziergang in Offenburg während eines heftigen Gewitters im Juli 1853 bat er Emma um ihre Hand — vergeblich: sie hatte sich bereits mit dem Kaufmann Mackenrodt insgeheim verlobt. Damals entstand das Trompeterlied „Behüt dich Gott". Am 10. August 1854 fand in Scheffels Gegenwart die Hochzeit statt.

Da ihm vor dem juristischen Amt graute, wollte er sich an der Heidelberger Universität als Dozent niederlassen. Als Habilitationsschrift wählte er eine Abhandlung über das altalemannische Volksrecht im zehnten Jahrhundert. Hierbei stieß er auf die „Casus Sancti Galli", die ihm den Stoff zu seinem unsterblichen Roman „Ekkehard" lieferten, zumal da der Germanist Adolf Holtzmann ihn in diesem Winter 1853/54 anregte, Ekkehards I. lateinisches Epos „Waltharius" in deutsche Verse zu übertragen. Der Hochzeitstag Emmas bringt für die unglückliche Liebe Ekkehards, der auf der Ebenalp Genesung findet, wie auch Scheffels selbst die Wendung. Der Roman erschien 1855 und machte seinen Verfasser rasch berühmt.

Inzwischen gab der Dichter die Laufbahn des Dozenten auf, verließ Heidelberg und damit auch den altvertrauten Kreis des „Engeren" und ging mit dem ersten Ekkehard-Honorar in Begleitung Anselm Feuerbachs im Juni 1855 nach Venedig, von wo sie indessen bald die Cholera vertrieb. Eine heftige Erkrankung warf den Dichter auf der Rückkehr nieder und hinterließ ihm für sein Leben eine Anlage zur Melancholie. Im Sommer 1856 machte er mit seinem Münchener Freunde Eisenhart eine Reise nach Südfrankreich. Aufs neue erkrankt, genas er unter der Pflege seiner Schwester Marie. Nun wollte er nach ihrem Bilde eine Dichtung schaffen von Tizians schöner

Schülerin Irene von Spielberg, die Tasso und Dolze anregte, und lud Marie nach München ein, zumal da sie sich als Malerin ausbildete. Hier jedoch starb sie plötzlich am 18. Februar 1857 am Typhus. Schmerzerfüllt gab er den geplanten venezianischen Roman auf und machte eine Wanderung durch den Schwarzwald, darnach mit dem Novellisten Riehl durch den Rheingau.

Riehl gehörte zu Maximilians, des Königs von Bayern, Dichterkreise, und auch Scheffel sollte diesem beitreten. Daraus wurde nichts. In Donaueschingen machte er als Bibliothekar des Fürsten von Fürstenberg vom 1. Dezember 1857 bis Mai 1859 Studien für einen „Nibelungenroman", dessen Sammelpunkt die Wartburg, dessen Held also wohl Ofterdingen werden sollte. Die Anregung dazu gab ihm Moritz von Schwinds Gemälde vom Sängerkrieg. Im September 1857 versprach er einen solchen Wartburgroman dem Großherzog Alexander von Weimar. Zur Ausführung jedoch kam es nicht, obwohl der Dichter an dem Plan noch in den späteren Jahren und in verschiedenen Orten arbeitete. Die Hauptursache war eine Zerrüttung der Nerven, die ihn infolge seiner neuen Beziehungen zu seiner geliebten Emma befiel. Seine Werbung um die Heidelbergerin Julie Arbaria war erfolglos geblieben.

Emma war in ihrer Ehe nicht glücklich geworden und vertraute sich und ihr Leid nun dem feinfühlenden Dichter an, in dessen Schmerz um ihren Verlust sie den einzigen Trost, in dessen Treue sie ihre Stütze fand. In dieser Zeit entstanden auf Grund des neuen Verhältnisses zur Kusine Lieder wie „Irregang", die zusammen mit Wartburgliedern den Gedichtband „Frau Aventiure" füllten.

Vorher erlebte der Dichter einen Zusammenbruch seiner Kraft. Emma kam 1860 nach Karlsruhe, wo er sich aufhielt, und teilte ihm mit, daß ihr Mann eine Stellung in Rußland erhalten habe, und daß sie nun mit diesem nach Petersburg übersiedele. Diese Trennung ertrug er nicht. Bald darauf, am 10. November, verfiel er in eine schwere nervöse Krankheit, von der er nur langsam genas. In der schwäbischen Alp und im Engadin erholte er sich vollends. Der Roseggiogletscher erfüllte jetzt bei ihm eine ähnliche Aufgabe wie der Säntis bei Ekkehard. Im Mai 1863 erschien „Frau Aventiure. Lieder aus Heinrich Ofterdingens Zeit", das einzige, was von dem Wartburgroman übrig geblieben ist.

Am 22. August 1864 vermählte sich Scheffel mit einer jungen Freundin seiner Mutter, der feinsinnigen Karoline von Malsen, der Tochter des bayrischen Gesandten in Karlsruhe. Das Paar ließ sich zunächst in einem Landhause zu Seon am Hallwyler See nieder (Aargau). Der Ehe entsproß ein Sohn Viktor. Aber schon 1867 trennten sich die Gatten — als Katholiken ohne Scheidung —, da sie nicht miteinander leben konnten. Karoline ließ sich in München nieder. Zwei Jahre vorher, ein halbes Jahr nach der Hochzeit, starb die Mutter des Dichters. 1867 verlor er auch den treuen Freund aus dem „Engern", Ludwig Häusser, durch den Tod. Dieser hat das Erscheinen der fröhlichen Lieder nicht mehr erlebt, die an die Sitzungen des „Engern" erinnern und schon durch ihren Sammeltitel „Gaudeamus" (1868) die herzhafte Trinkpoesie des Burschentums bezeichnen. Sie sind unsterblich, diese harmlosen Lieder vom Schwarzen Walfisch zu Askalon,

vom Ichthyosaurus und Guano, von Hildebrand und seinem Sohne Hadubrand, von der Teutoburger Schlacht und dem Herrn Quinctilius Varus, vom Rodensteiner und dem heiligen Veit von Staffelstein. Die schönsten Lieder sind mit ihrer Melodie unverlierbarer Besitz des ganzen deutschen Volkes geworden.

Wohlauf, die Luft geht frisch und rein,
Wer lange sitzt, muß rosten:
Den allersonnigsten Sonnenschein
Läßt uns der Himmel kosten.
Jetzt reicht mir Stab und Ordenskleid
Der fahrenden Scholaren,
Ich will zu guter Sommerzeit
Ins Land der Franken fahren.

Und dann die märchenschöne „Ausfahrt“:

Berggipfel erglühen,
Waldwipfel erblühen,
Vom Lenzhauch geschwellt;
Zugvogel mit Singen
Erhebt seine Schwingen:
Ich fahr' in die Welt. . . .

Mein Hutschmuck die Rose,
Mein Lager im Moose,
Der Himmel mein Zelt:
Mag lauern und trauern,
Wer will, hinter Mauern:
Ich fahr' in die Welt.

Ein Trinker ist Scheffel niemals gewesen. Er liebte das Leben und den Wein, zuviel nur nach dem Maßstab öden Philistertums.

Die letzten Werke Scheffels haben geringere Bedeutung. 1866 erschien die Prosanovelle „Juniperus, Geschichte eines Kreuzfahrers“, 1870 folgten die „Bergpsalmen“, 1877 die landschaftlichen Stimmungsbilder „Waldeinsamkeit“, 1884 die Erzählung „Hugideo“, bereits 1857 anläßlich des Todes der Schwester Marie begonnen. Weiteres brachte der Nachlaß, vor allem Gedichte, Episteln und Reisebilder, die zum Teil schon früher einzeln gedruckt waren. Illustriert wurden Scheffels Werke von seinem Freunde Anton von Werner.

1872 siedelte der Dichter nach Radolfzell am Untersee über, wo er sich ein eigenes vornehmes Landhaus, die sogenannte Seehalde, erbaute und den Sommer verlebte. 1876 bezog er eine Villa auf der vorspringenden Radolfzeller Halbinsel Mettnau.

In seiner letzten Lebenszeit trat ihm auch Emma, die 1873 Witwe geworden war und 1877 nach Waldshut übersiedelte, wieder näher. Oft weilte sie wochenlang bei ihm in Mettnau, wo sie ihm dann den Haushalt führte, seine Besucher empfing und seine Korrespondenz erledigte. Sie trafen sich zu andern Zeiten auch in Singen, um — Ekkehard und Frau Hadwig! — den Hohentwiel zu besteigen. Ebenso holte Scheffel Emma zu einem Ausflug nach Säkkingen aus Waldshut ab. Im Sommer 1878 wanderten sie zusammen durch Thüringen, wo er ihr alle Stätten seiner Aventiure-Erinnerungen zeigte. Auf dem Kickelhahn rezitierte er ihr Goethes Lied „An den Mond“. Im Sommer 1881 bezog sie mit seinem Sohn Viktor sein Haus in Karlsruhe. Zwei Jahre darauf zog sie nach Frankfurt a. M. Ihr zärtliches Verhältnis zueinander blieb aber dasselbe. Noch am 21. September 1884 beschloß er einen Brief an sie „mit einem Kuß aus alten Zeiten“ und der Versicherung, daß er sie bis zu Ende

lieb haben werde. Emma besuchte ihn noch einige Male. Im Winter 1884/85 gingen sie in Stuttgart gemeinsam in die Aufführung von Neßlers „Trompeter von Säkkingen", aber er blieb nur bis zum zweiten Akte, weil er sich über das Libretto ärgerte, das seinem alten Freiherrn eine Schwägerin angedichtet hatte. „Wie ich für Dich die Lieder schrieb", sagte er zu Emma, „das war ganz anders." Zum letztenmal sah sie ihn in seinem Hause im November 1885. Von seinem Sterbelager hielt sie sich zurück, sie mochte die Pfade seiner Frau, die zu ihm eilte, nicht kreuzen. Am 9. April 1886 ist er gestorben.

Emma überlebte ihn um fast ein Menschenalter. 1891 vermählte sie sich zum zweiten Male mit dem Kaufmann Koch aus Frankfurt a. M., der indessen schon vier Jahre darauf starb. Nach mannigfachen Verlusten innerhalb ihres engeren und weiteren Familienkreises siedelte sie im Jahre 1900 nach Berlin über, wo sie bis zum 22. Februar 1910 gelebt hat.

Ein Dichter, dessen Werke in über einer Million von Exemplaren verbreitet sind, bedarf keiner besonderen Anpreisung seiner Poesie. Aber in unserer kahlen und nüchternen Zeit ist ein Sichversenken namentlich in den „Ekkehard" eine Erquickung, die niemals versagt, und für die Jugend, besonders die Studenten, spricht Freiligrath in den Versen, die er Scheffel zum 50. Geburtstage widmete:

Er ward, von Apollos Gnaden,
Ein Fürst von Hohentwiel,
Und heut bekränzt ihm Baden
Sein herrlich Saitenspiel.

Und, wo Studenten wandern,
Sei's Rhein, sei's Donaustrand,
Da schüttert von Salamandern
Zu Ehren ihm das Land.

3. Scheffels „Ekkehard".

Wer aus dem Schwarzwald über Triberg zum Bodensee fährt oder umgekehrt, sieht aus der Ebene des Hegau einige Phonolith-Bergkegel emporragen, von denen der Hohentwiel und Hohenkrähen besonders auffallen. Wenn man in der kleinen Stadt Singen, die schon im neunten Jahrhundert urkundlich erwähnt wird, den Zug verläßt, erreicht man in 20 Minuten zu Fuß den Hohentwiel (691 m), auf dessen halber Höhe eine Wirtschaft die zu der Burgruine hinaufsteigenden Fremden einlädt. Hier saß unter einer mächtigen Linde im Sommer 1854 ein 28jähriger Dichter, dem ein Jahr zuvor sein erstes größeres Werk, der „Trompeter von Säkkingen", allgemeine Anerkennung eingetragen hatte, und ließ seinen Blick schweifen über die Hegau-Ruinen, über den Untersee, über die zwischen Obstgärten eingeschachtelten Ortschaften, aber auch über die fernen Jahrhunderte, zu denen ihn kurz vorher in Heidelberg sein Studium der St. Galler Klostergeschichten geführt hatte.

Unermeßlich aber ist die Rundsicht von den Trümmern der Burg aus, die nach langer, in den Stürmen des 30jährigen Krieges erprobter Blüte die Franzosen im Jahre 1800 unter Vandamme niedergelegt haben. Im Vordergrunde auf der einen Seite Singen und die umliegenden Dörfer, deren Lichter abends zu dem einsamen Felskegel heraufblitzen, auf der andern die benachbarten Kuppen und Hügel und rings im fernen Kranz des Horizonts der Schwarzwald mit dem Feldberg, der Schweizer

Jura, der schimmernde Bodensee mit Radolfzell, wo der alternde Dichter sich ansiedelte, mit der Insel Reichenau und ihrem vom hl. Pirmin im Auftrage Karl Martells gegründeten Benediktinerkloster, weiterhin mit Konstanz, und schließlich die schneebedeckten Alpen Bayerns, Tirols und der Schweiz, aus der den Dichter wie den Leser des „Ekkehard" der Säntis grüßt! Dort über den Bodensee kam der Dichter, wie er im Vorwort seines Romans selbst erzählt, von der ehrwürdigen Bücherei des heiligen Gallus in schaukelndem Kahn herüber zu der Burg der Herzogin Hadwig, und schließlich stieg er „auch zu den luftigen Alpenhöhen des Säntis, wo das Wildkirchlein keck wie ein Adlerhorst herunterschaut auf die grünen Appenzeller Täler". „Dort", sagt er, „in den Revieren des schwäbischen Meeres, die Seele erfüllt von dem Walten erloschener Geschlechter, das Herz erquickt von warmem Sonnenschein und würziger Bergluft, hab' ich diese Erzählung entworfen und zum größten Teil niedergeschrieben."

In die älteste Zeit des Hohentwiel führt uns der Dichter nicht, denn schon die Römer errichteten hier eine Opferstätte, die sie Duellium (daher twiel) nannten. Aber von ihrem Walten und dem der hier unter Ludwig dem Frommen angesiedelten Mönche wissen wir nichts. Erst seitdem Burkhard von Schwaben in den Besitz des Berges kam, gewinnt die Feste Bedeutung. Burkhard II. residierte hier von 945 ab und hinterließ die Burg bei seinem Tode im Jahre 973 seiner jungen und geistvollen Gemahlin H a d w i g. Als diese 994 starb, folgte ihr im Besitz Kaiser Otto III., der sich hier wiederholt aufhielt, so auch in dem von ihm als Schicksalswende erwarteten Jahre 1000.

Hadwig wäre uns auch ohne Scheffel keine Fremde, d. h. keine Fürstentochter, für die wir ohne diese Eigenschaft in unserem Gedächtnis nicht Raum haben würden. Sie tritt uns näher, wenn wir uns erinnern, daß sie die Tochter jenes Heinrich, Herzogs von Bayern, war, der mit seinem Bruder, Kaiser Otto I., in Fehde lebte und erst Weihnachten 941 „zu Quedlinburg im Dome" (H. v. Mühler) seine Verzeihung erhielt. Außerdem aber hatte diese nach Schwaben verheiratete Nichte des deutschen Kaisers aus dem berühmten Sachsenstamm eine höchst gebildete Schwester namens Gerbirg, Äbtissin von Gandersheim, die in dem einsamen Nonnenkloster die Lehrerin der ersten deutschen Dichterin — freilich in lateinischer Sprache — wurde, der Hrotswith — „Roswitha" sagen wir, wenn wir unsere Zunge menschlich behandeln.

Diese junge herzogliche Witwe von Schwaben nun ließ sich tatsächlich aus St. Gallen, wie Ekkehard IV. († 1060) in den „Casus Sancti Galli" erzählt, als Lehrer des Lateinischen und Erklärer des Virgilius den Mönch E k k e h a r d II. kommen, bekannt sonst als Fortsetzer der musikalischen Arbeiten Tuotilos. Daß die Herzogin schön gewesen sei, versichert uns auf lateinisch der auch von Scheffel zitierte Abt der Reichenau, der den zur Burg wandernden neuen Lehrer neidisch anredet: „Du Glücklicher, der du eine so schöne Schülerin in der Grammatik unterrichten darfst" (Fortunate, ait, qui tam pulchram discipulam docere habes grammaticam). Wir können also allerlei als historisch ansehen von dem, was Scheffel in seinem Roman geschehen läßt, so frei er sonst mit dem Stoff und der Chronologie geschaltet hat. Daß nicht Ekkehard II., sondern sein Vorgänger in der St. Galler Klosterschule, Ekkehard I.,

der Verfasser des in den Roman eingeflochtenen Walthariliedes ist, oder daß der Alte in der Heidenhöhle unmöglich der abgesetzte Kaiser Karl der Dicke sein kann, weil der schon ungefähr hundert Jahre tot war — wie übrigens Scheffel in den Anmerkungen beruhigend selbst erwähnt —, das tut der inneren Wahrheit gar keinen und der äußeren nur geringen Abbruch.

Die Handlung des Romans fand der Dichter in seiner Quelle vor: Ekkehard II. kommt als Lehrer Hadwigs von St. Gallen auf den Hohentwiel. Aber welches Leben erblüht dem Dichter aus diesen Ruinen!

Anläßlich einer Reise, die Frau Hadwig zwecks Vertreibung der Langenweile über den Bodensee zum Kloster St. Gallen macht, lernt sie den jungen Mönch kennen. Als Pförtner trägt er sie über die Schwelle, die keines Weibes Fuß berühren darf, und da, wie der Dichter mit Humor bemerkt, „durch Annäherung lebender Körper unsichtbar wirkende Kräfte tätig werden, ausströmen, ineinander übergehen und seltsamliche Beziehungen herstellen", so wundern wir uns nicht, daß dieser Roman geschrieben ward, um das Verhältnis des Trägers zu seiner Last auf seinem Lebenswege zu entwickeln. Und es wird wie bei Christophorus: die Last wird schwerer und schwerer. Die anfängliche Zuneigung der jungen Herzogin verscherzt sich Ekkehard durch sein unwillkürliches Festhalten an den geistlich kanonischen Pflichten und durch den Mangel jeden Verständnisses für die Frauenseele. Als er zum Bewußtsein seiner eigenen Liebe kommt, ist es zu spät. Eine leidenschaftliche, von seinen geistlichen Feinden unterbrochene Umarmung der Herzogin in der Burgkapelle schleudert ihn in den Kerker der Burg. Von der anmutigen Praxedis, Hadwigs griechischer Gesellschafterin, befreit, ersteigt er flüchtend den Säntis, und hier auf der Ebenalp findet er nach einer heftigen Krisis, die ihn auf das Krankenlager wirft, Genesung in der Kunst: er dichtet — nach Scheffel, denn in Wirklichkeit war ja Ekkehard I. der Verfasser — das Waltharilied, das er dann der Herzogin in die Hände spielt als einen Abschiedsgruß. „Da neigte die stolze Frau ihr Haupt und weinte bitterlich."

Das ist das Ende dieser Herzensgeschichte, die so viele Leser gewonnen hat. Nicht sie aber ist die Hauptsache, sondern das reiche Kulturbild aus dem zehnten Jahrhundert, das sich da vor uns entrollt. Niemand hat das Klosterleben so verständnisinnig erfassen und darstellen können wie der wackere Kumpan aus dem Heidelberger „Engern". Gottselige Frömmigkeit ist etwas Schönes, daneben jedoch erschließt sich uns in St. Gallen und der Reichenau noch anderes. Eifrig sitzen die Klosterschüler über Aristoteles' Logica unter des gelehrten Ratpert Leitung. Als aber die Herzogin erscheint, nehmen sie sie gefangen und erzwingen so eine jährliche Schenkung von 6 Felchen aus dem Bodensee. Still malt der kunstfertige Folkard die Buchstaben des Psalmenbuchs mit feinem Gold. Aber der böse Mönch Sindolt ergründet auf seinem Schragen des Ovidius verbotenes Büchlein „Von der Kunst zu lieben". Auf der gastlichen Tafel erscheint wohl zunächst ein dampfender Hirsebrei, „auf daß, wer gewissenhaft bei der Regel bleiben wolle, sich daran ersättige; aber Schüssel auf Schüssel folgt". In der Anmerkung macht der Dichter auf die reiche Speisekarte des Klosters an Fasttagen nach dem urkundlichen „liber benedictionum" noch besonders

aufmerksam (Hattemer, Denkmale III. 599). Er zog diese Schilderung nicht aus der Phantasie. Noch vergnüglicher geht es im Kloster Reichenau zu, wo der Kellermeister Rudimann die Mostprobe hält, andächtig einen Krug nach dem andern kostet und versehentlich dabei die Obermagd Kerhildis küßt, dadurch freilich den schlafenden Ekkehard aufweckt und sich dessen Prügel zuzieht. Und so steht es in der Quelle („At illa de camera egressa salutans compatrem, hospitem illum dormire putans, optulit viro mustum, quo ille impigre hausto vaseque reddito mammam foeminae titillat assentientis." Cas. S. Galli c. 3.)

An dieser Seite des Klosterlebens findet vor allem Herr Spazzo, der Herzogin Kämmerer, seine Freude, ein Zecher nach dem Herzen des Zwergs Perkêo, denn er „nahm's nicht als eine leichte Sache beim Wein zu sitzen, er dauerte aus vor den Krügen wie ein Städtebelagerer und saß festgegossen auf seiner Bank und trank als ein Mann, der sprudelnd Aufschäumen den Knaben überläßt, ernst, aber viel". Als Gast der Reichenauer läßt er die Mönche ihren Vespergesang allein halten. „Ich werde euch lieber erwarten", entgegnete er und schaute in den dunkeln Hals des Steinkrugs. Es wogte drin noch sattsamer Bedarf für eine Stunde." Und so steht er auch an der St. Galler Klostertafel seinen Mann: „Ein großer Rheinlachs, der Fische besten einer, war schier unter seinen Händen verschwunden, fragend schaute er sich nach einem Getränk um." Trotzdem ist Herr Spazzo nicht als Prasser und Tagedieb anzusprechen, sondern eine pflichteifrige, kernige Persönlichkeit, treu im Dienst und tapfer in der Schlacht.

Diese Hunnenschlacht und die Ereignisse, die sich an sie anschließen, sind, zum Teil ebenfalls sorgsam nach der lateinischen Quelle gemalt, Glanzstücke des Romans. Dazu gehört die liebliche Episode mit Audifax und Hadumoth, die nicht voneinander lassen können und für ihre anhängliche Liebe mit dem Hunnenschatz belohnt werden.

Es ist ein besonderer Vorzug Scheffelscher Dichtung, daß er die Charaktere der Nebenfiguren mit der gleichen Liebe behandelt wie die der Hauptpersonen. Diese gewinnen gerade dadurch, daß sie sich von einer reichen Vielheit abheben, um so lebhaftere Farbe. Die stolze, edle, aber herbe Herzogin wird mit wenigen Strichen zu Anfang gekennzeichnet, daß wir ihr Bild nachher immer wieder erkennen: „Die Nase brach unvermerkt kurz und stumpflich im Antlitz ab, und der holdselige Mund war ein wenig aufgeworfen, und das Kinn sprang mit kühner Form vor, also daß das anmutige Grüblein, so den Frauen so innig ansteht, bei ihr nicht zu finden war." Auch Praxedis, das Griechenkind, wird mit einem Satz geschildert: „ein blasses feingezeichnetes Köpfchen, aus dem zwei große dunkle Augen unsäglich wehmütig und lustig zugleich in die Welt vorschauten". Zwischen beiden der ernste Träumer Ekkehard, mit ihnen den Virgil lesend im hohen Burggemach, und tief unten die ferne Welt mit ihrem weiten Horizont — das Ganze ein Gemälde, wie es aus dem Mittelalter von Poetenhand so anziehend nicht zum zweiten Male vorhanden ist.

Die Bedeutung dieses Romans beruht ferner darauf, daß es dem Dichter gelungen ist, die Natur, genauer: den Sinn des modernen Menschen für die Natur,

in das graue und papierne, in Formeln und Pergamenten, geistlicher Satzung und adligen Vorrechten erstarrte Mittelalter hineinzutragen. Die Empfindung, mit der wir den Anfang lesen, wäre den Mönchen und Kriegsleuten des zehnten Jahrhunderts fremd geblieben: „Vom Bodensee her wogten die Nebel übers Ries und verdeckten Land und Leute. Auch der Turm vom jungen Gotteshaus Radolfszelle war eingehüllt, aber das Frühglöcklein war lustig durch Dunst und Dampf erklungen." Mit so frischem Naturgefühl allein war diese Vergangenheit deutsch-lateinischen Seins wieder lebendig zu machen. Darum auch war es nahezu notwendig, zu Burg und Kloster eine dritte Einsamkeit in der freien Bergluft der Alpen zu malen. Es ist, als würde auch dem Leser das Atmen leichter, wenn er nun mit Ekkehard hinauf zu den Sennen der Ebenalp am Säntis pilgert und ihn mit diesen Naturkindern oder gar brummenden Bären trauliche Zwiesprach halten hört, oder wenn er ihn mit dem alten Leutpriester Moengal auf dem Bodensee fahren sieht.

Vielleicht liegt es daran, daß wir in solchem Zusammenhang die große Einlage, die Übersetzung des „Waltharius" in deutsche Verse, nicht als störend empfinden: ist dieser Heldengesang doch nicht nur mit den Vorgängen im Burggarten verbunden und eine Dankesschuld gegen die Herzogin, die von Ekkehard eine Erzählung zu erwarten hat, sondern vor allem auf freier Höhe angesichts des majestätischen Gletscher- und Felsenkranzes der Alpen entstanden. Die poetische Verdeutschung ist neben der neueren Winterfelds die beste geblieben.

Es kam hier darauf an zu zeigen, daß der „Ekkehard" die Volkstümlichkeit nicht nur besitzt, sondern auch von Grund aus verdient. Wir würden keinen Ersatz für ihn haben. Er ist die glücklichste Einführung in das frühe deutsche Mittelalter. Wir sehen es so recht, wenn wir jüngere kulturhistorische Romane mit diesem Meisterwerk vergleichen. Und was soll andererseits das deutsche Volk mit dem gelehrten Ballast anfangen, wenn sich nicht der Dichter seiner erbarmt? „Das Sammeln altertümlichen Stoffes", sagt Scheffel im Vorwort mit Recht, „kann wie das Sammeln von Goldkörnern zu einer Leidenschaft werden, die zusammenträgt und zusammenscharrt, eben um zusammenzuscharren, und ganz vergißt, daß das gewonnene Metall auch gereinigt, umgeschmolzen und verwertet werden soll. Denn was wird sonst erreicht? Ein ewiges Befangenbleiben im Rohmaterial, eine Gleichwertschätzung des Unbedeutenden wie des Bedeutenden, eine Scheu vor irgendeinem fertigen Abschließen, weil ja da oder dort noch ein Fetzen beigebracht werden könnte, der neuen Aufschluß gibt, und im ganzen — eine Literatur von Gelehrten für Gelehrte, an der die Mehrzahl der Nation teilnahmlos vorübergeht und mit einem Blick zum blauen Himmel ihrem Schöpfer dankt, daß sie nichts davon zu lesen braucht."

Der Hohentwiel ist uns ein Schlüssel zu dem alten und doch immer gleich neuen Leben unserer Altvorderen geworden, wir haben keinen besseren. Das wissen die Tausende, die dorthin pilgern. Und ob sie nun wie der Dichter friedliche Ziegen unter den riesigen Trümmerstücken oder ganze Schafherden an seinen Abhängen weiden sehen, so umschwebt sie dabei doch zugleich die beseelte Welt, die nur der schöpferische Geist einem Ort zu schenken vermag. An dieser Ruineneinsamkeit muß sich fortan

jeder Zeitenwandel ohnmächtig erweisen, denn die Gedanken und Gefühle der Gegenwart hat der Dichter in der Form der Vergangenheit hineingestellt.

Damit aber ist er über den historischen Roman der Romantik hinausgeschritten, denn blutvolle Wirklichkeit, gestützt auf quellenmäßige Überlieferung, kommt bei ihm zu Wort. Und darum ist uns auch „Ekkehard" trotz seiner Mönchskutte ein Führer geworden von der alten zur neuen Kunst.

4. Lyrische Epiker.

Scheffel hat besonders in drei Richtungen fortgewirkt: im lyrischen Epos, im historischen Roman — der teilweise mit jenem zu einer Einheit verschmolz — und im Wander- und Kneiplied. Erreicht hat ihn niemand, obwohl diese Gattungen gerade zu seiner Zeit auch unabhängig von ihm von anderen schöpferisch bearbeitet wurden. Besonders das lyrische Epos, durch Kinkels „Otto den Schützen", Heines „Atta Troll" und Scheffels „Trompeter von Säkkingen" auf eine Höhe gehoben, auf der andere Länder schon in der Zeit der Romantik angelangt waren — z. B. England durch Scotts „Fräulein vom See", Frankreich durch Lamartines „Jocelyn" —, fand jetzt zwischen der alten und der neuen Kunst eine Reihe von sangesfrohen Vertretern, deren leichte, kleine Lyrik man wohl auch als Butzenscheibenlyrik verspottet hat. War ihre Kunst auch oft nur Schaumgold, das ernsterer Prüfung nicht standhielt, so blitzte und funkelte sie doch nicht minder als wirkliches Gold, dessen Schwere, Echtheit und Metallwert ja doch nicht jeder und nicht jedes Alter zu würdigen weiß.

Solches „Truggold" ist beispielsweise die Erzählung **Rudolf Baumbachs** (1878), die diesen Titel trägt. Man könnte sie ein lyrisches Epos in Prosa nennen, obwohl sie zugleich wie der „Ekkehard" in der deutschen Kulturgeschichte wurzelt. Baumbach war durchaus und überall von Scheffel beeinflußt. Aber es fehlt den Personen des „Truggold" an Lebenswärme, an Wesenswirklichkeit. Wir glauben an die Menschen im „Ekkehard", an Frau Hadwig wie an die Mönche, aber wir glauben nicht recht an diesen Doktor Repontiko oder Magister Xylander, und es läßt uns kalt, daß sich der jugendliche Fritz Hederich schließlich das Töchterlein des Herrn Apotheker Thomasius gewinnt, da er durch Zufall Gelegenheit findet, diesen aus der Hand des rachsüchtigen Nekromanten und seines Hanswurst Klipperling zu befreien. Ganz äußerlich ist auch die untertänige Hineinziehung des Landesfürsten in den Konflikt und dessen Lösung: Rochus von Gottes Gnaden Fürst von Ammerstadt-Finkenberg. Wie schablonenhaft tritt dieser auf! Wie viele rein menschliche Züge hat Scheffel dagegen seiner Herzogin abgelauscht! Dazu kommt hier noch ein Drechseln von zierlichen Sätzen, die altertümlich aussehen wollen und es nicht sind. Und doch nähert sich auch die Ausgabe dieses Werks dem hundertsten Tausend.

Rudolf Baumbach wurde am 28. September 1840 zu Kranichfeld an der Ilm in Sachsen-Meiningen geboren. Er studierte in Leipzig, Würzburg und Heidelberg Naturwissenschaften, promovierte und war dann in mehreren Städten Österreichs (Graz, Brünn), zuletzt in Triest, als Lehrer tätig. Das Drängen seiner Freunde vom Alpenverein, die sein „Enzian, ein Gaudeamus für Bergsteiger" zum Druck beförder-

ten, machte ihn zum Schriftsteller. Von seinen größeren Dichtungen sind die bekanntesten sein Epos „Zlatorog" (1877), gedichtet nach einer slovenischen Alpensage, und der Sang von „Frau Holde" (1881). Zunächst schrieb er unter dem Pseudonym Paul Bach. Sein Bestes sind seine zahlreichen Wander-, Studenten- und Spielmannslieder, von denen die „Lindenwirtin, die junge" — demnächst „Was die Welt morgen bringt" — alle Aussicht hat, durch Gesang unsterblich zu werden. Zwischen Landstraße und Schenke schweift diese moderne Vagantenpoesie am liebsten umher, und sie ist selbständig genug, wie das Liedchen „Jeder nach seiner Art" lehrt:

Nie werden Trauben süß und schwer
An Haselbüschen reifen,
Der Distelfink lernt nimmermehr
Wie eine Drossel pfeifen.

Sehnsüchtig klagt im Hollerstrauch
Das Nachtigallenmännchen,
Ich singe nach Vagantenbrauch
Beim Klang der Deckelkännchen.

Der feilt an einer Elegie,
Der schmiedet eine Fabel,
Ich singe in die Winde, wie
Gewachsen mir der Schnabel.

Ich hab's gelernt im grünen Wald
Beim Rauschen alter Föhren,
Und wem mein Singsang nicht gefallt,
Der braucht nicht zuzuhören.

„Singsang" ist das denn auch in Wirklichkeit — der Dichter brächte andernfalls das Wort gar nicht über die Lippen. Leichte, ganz hübsche Miniaturpoesie, nicht kostbar — es kommt nicht darauf an, ob viel oder wenig davon verloren geht.

Nicht genug bekannt ist Baumbach als Märchendichter. Namentlich von den „Sommermärchen" verdienen hervorgehoben zu werden: „Die Teufel auf der Himmelswiese", „Schleierweiß", „Das Wasser des Vergessens" und „Der Kobold im Keller"; von der Sammlung „Es war einmal" etwa: „Bruder Klaus und die treuen Tiere" und „Die stumme Königstochter".

Im ganzen ist Baumbach ein spielerischer Ableger der deutschen Romantik. Die Natur zu malen ist ihm am besten im „Zlatorog" gelungen, wo eine blühende Alpe von der Gottheit unter Gletschern und Felsen begraben wird. Wie die Romantik geht er am liebsten in die Vergangenheit zurück. Das zeigen auch seine „Abenteuer und Schwänke, alten Meistern nacherzählt", deren Themen z. T. sehr bekannt sind, wie „Das Schneekind" und „Die Reise ins Paradies".

Seit 1885 lebte Baumbach in Meiningen. Drei Jahre später erhielt er den Hofratstitel. Am 22. September 1905 ist er gestorben.

Mit Baumbachs klingender Kleinkunst nahe verwandt ist die Poesie des älteren **Otto Roquette.** Am 19. April 1824 zu Krotoschin geboren, studierte er in Heidelberg, Berlin und Halle Philologie und Geschichte. Nach einer Reise nach Italien wurde er Lehrer, 1862 Professor der Literaturgeschichte an der Berliner Kriegsakademie — in diesem Jahre erschien seine „Geschichte der deutschen Literatur" —, 1869 am Darmstädter Polytechnikum. Hier ist er am 18. März 1896 gestorben.

Sobald wir seinen Namen hören, erklingt in uns das unvergeßliche Lied „Noch ist die blühende, goldene Zeit, noch sind die Tage der Rosen", das freilich viel der Melodie zu danken hat. Viel gesungen wird ferner „O wär ich am Neckar, o wär ich am Rhein". Aber auch ein größeres Werk von ihm, das leichte, luftige Vers-

epos „Waldmeisters Brautfahrt“ (1851), in dem das Lied von der „blühenden, goldenen Zeit“ steht, nähert sich mit seinen nahezu 100 Auflagen dem Erfolge Scheffelscher Dichtungen, ohne sich im mindesten mit diesen an innerem Wert messen zu können. Von seiner übrigen Poesie seien genannt das Epos „Hans Heidekuckuck“ (1855), der Roman „Euphrosyne“ (1877) und das „Neue Novellenbuch“ (1884).

Hier ist zunächst anzureihen der Freiherr **Oskar von Redwitz**, dessen honigsüße Märchennovelle „Amaranth“ im Jahre 1849 alles entzückte, was den geistigen und politischen Rückschritt vertrat. Sein Roman „Hermann Stark“ (1869) ist ungenießbar. Redwitz wurde am 28. Juni 1823 zu Lichtenau bei Anspach geboren, war eine Zeitlang Professor der Literaturgeschichte in Wien (1851/52) und starb in der Heilanstalt St. Gilgenberg bei Bayreuth am 6. Juli 1891.

Auch die „Amaranth“ hat das erste halbe Auflagenhundert bereits längst überschritten. Nicht geringen Erfolg hatte die Märchensammlung „Was sich der Wald erzählt“ (1850) des späteren Lustspieldichters **Gustav zu Putlitz** (1821—1890), der eine Reihe von Theatern leitete und als Erbmarschall von Brandenburg starb. In den Märchen aber lebt derselbe lyrisch-epische Ton wie bei den vorher Genannten.

Nur wenig höher steht das lyrische Epos „Dreizehnlinden“ (1878) des katholischen Arztes **Friedrich Wilhelm Weber** (1813—1894), eines Westfalen, von dem sonst nichts Besonderes zu melden ist. Wie diese breite Darstellung der Bekehrung eines Sachsenjünglings zum Christentum (in der Zeit Ludwigs des Frommen) zu ihrer Beliebtheit gekommen ist, ist freilich nicht durch ihre künstlerischen, sondern durch ihre konfessionellen Werte zu erklären.

In einen dichterisch weiten Gesichtskreis treten wir mit „Irmela“ (1887), einer lyrisch abgetönten Erzählung des evangelischen Pfarrers **Heinrich Steinhausen** (geb. 1836 in Sorau), obwohl sich auch dieses Werk in keiner Weise mit Scheffels „Ekkehard“ vergleichen läßt. Aber der Zauber echter, romantisch wehmütiger Poesie liegt doch darauf. An einem Pfingsttage des 14. Jahrhunderts steigt der alte Bruder Diether im Zisterzienserkloster Maulbronn nach dem Gottesdienst herab von der Orgel, die er gespielt, zum Kreuzgang, der den kleinen Friedhof der Abtei umgibt, und hier, dem Grabstein nahe, der die Worte „Irmela virgo“ enthält, erzählt er zwei jungen Freunden die Geschichte seiner Jugend. Es ist die Geschichte Irmelas. Als Waise dem Kloster anvertraut, wird er, da man sein Talent erkennt, im Malen ausgebildet. Um ein kostbares Bild zu kopieren, wird er nach Speyer gesandt, dabei aber auf die Elzeburg des Grafen Eberhard verschlagen, dessen liebliche Nichte Irmela er nun in der Kunst des Schreibens unterrichtet und lieb gewinnt. Auch sie ist ihm zugetan. Gesungen und gedichtet hat er schon immer. Irmela lehrt ihn die Laute spielen. So wird er nun auch ein Singemeister, der seine eigenen Lieder mit eigenem Lautenspiel begleitet. Doch das wird ihm zum Unheil, denn als er bei der Rückkehr nach Maulbronn auf freiem Wiesenplan vor Irmela singt, die sich mit dem Neffen des Bischofs von Speyer, einem Ritter, verloben muß, erregt er bei dem Bräutigam Haß und Eifersucht, gerät in Streit und wird in den Kerker geworfen. Inzwischen aber ist seine adlige Herkunft entdeckt, die Gefahr also für die Gegenpartei noch größer geworden,

so daß sie trachten muß, ihn für sein Vergehen gegen des Klosters Vorschriften unschädlich zu machen. Sein Vater, der Einsiedler Bruno, der unerkannt ihn schon früher beraten und sich jetzt dem Grafen Eberhard als alten ritterlichen Freund zu erkennen gegeben hat, erreicht daher durch seine Fürsprache wenig. Die mit Hilfe Klingsohrs bewerkstelligte Flucht gelingt nicht, da Diether sich dabei für Irmela, die er heimlich aufsucht und, von den Verfolgern überrascht, nicht bloßstellen will, opfert und so wieder dem Kerker verfällt. Plötzlich aber fällt Licht in seine Haft: er wird auf freien Fuß gesetzt, mit ritterlichen Mitteln ausgestattet und des Klostergelübdes entbunden. Damit ist sein Herzenswunsch erfüllt; doch er weiß nicht, wie eine solche Sinnesänderung seiner Oberen, vor allem des Bischofs von Speyer, möglich war. Hoffnungsvoll verläßt er das Kloster. Unterwegs trifft er den treuen Gesellen Klingsohr und Tannhäuser. Klingsohr wird nun von ihm mit einem Brieflein zu Irmela gesandt. Aber sie antwortet ihm, er möge sie vergessen, sie reiche freiwillig ihrem Verlobten die Hand zum Ehebunde. Verzweifelt pilgert er nun nach Rom, um seinen Vater zu suchen, der ihm von hier einen Abschiedsbrief in den Kerker gesandt hat, nachdem er vergeblich die päpstliche Hilfe für den Sohn erfleht hatte. Jedoch findet er nur noch das Grab Brunos bei einem Eremiten in den Bergen. Da er nun alles verloren und keine Freude mehr an der einst so heiß ersehnten Welt hat, kehrt er freiwillig in sein altes Kloster zurück. Dort trifft er gerade während eines Begräbnisses ein: Irmela ist es, auf deren Sarg die Erdschollen rollen. Auf dem Friedhof von Diethers Kloster hatte sie bestattet werden wollen. Ihre letzte Beichte wird ihm durch die Handschrift eines Geistlichen übermittelt. Darin bekennt sie, aus Liebe zu Diether, um ihm seine Freiheit zu gewinnen, in die Heirat mit dem Verhaßten eingewilligt zu haben. Unter dieser Bedingung sei er freigelassen worden. Aber noch vor ihrer Hochzeit ist sie, von Kummer gebrochen, aus dem Leben geschieden. Den Grabstein, den der greise Erzähler seinen Zuhörern zeigt, „findest du“ — so schließt der Dichter — „in Maulbronn noch heutigen Tages“.

Steinhausen hat noch vieles andere, darunter Humoristisches, geschrieben, aber nie wieder einen ähnlichen Erfolg gehabt wie mit „Irmela“, die er am 27. Juli 1916, seinem 80. Geburtstage, in 28. Auflage hinaussenden konnte. Pensioniert lebt er seit Jahren zu Schöneiche bei Friedrichshagen. 1913 erschien seine Selbstbiographie.

Zu den edleren lyrischen Epikern der Übergangszeit gehörte der Österreicher **Robert Hamerling.** Er wurde am 24. März 1830 in Kirchberg am Walde als Sohn eines Webers geboren, studierte klassische Philologie und wurde dann Gymnasiallehrer, zuerst in Wien, dann in Graz und Triest. Am 13. Juli 1889 ist er im Ruhestande in Graz nach langjährigem qualvollen Leiden, fast immer an das Lager gefesselt, gestorben.

Hamerlings Bedeutung beruht nicht auf seiner Lyrik, so umfangreich diese auch ist, sondern ebenfalls auf seiner lyrischen Erzählung. Weiteren Kreisen bekannt wurde er erst durch sein Epos „Ahasverus in Rom“ (1866). Ahasver ist bei ihm nicht der ewige Jude, sondern eine Kainsgestalt, die zur Zeit Neros auftritt und der leidenden Menschheit die Ruhe bringen will. Im Zeitalter der Reformation spielt das Epos

in Hexametern „Der König von Sion“ (1869), dessen Held der Wiedertäufer Johann von Leyden ist. Von seinen übrigen Dichtungen verdient nur die „Aspasia“ (1875) genannt zu werden, „ein Künstler- und Liebesroman aus Alt-Hellas“, dessen Heldin die bekannte Hetäre des Perikles ist. Es ist zuviel Philosophie und zu wenig Erlebnis in diesem Roman. Gewiß war Hamerling kein „Tendenzpoet“, aber es ist ihm doch nicht gelungen auszuführen, was der letzte Satz seines Vorworts verspricht: „Die reine absichtslose Poesie begleitet die Idee auf dem Wege der Verwirklichung am liebsten bis zu jenem Punkte, wo sie, um in ihrer Reinheit sich wieder herzustellen, phönixgleich dem Flammentode sich selbst überliefert.“ Indessen wir haben nicht viele Dichtungen, in denen die alten Gestalten wie Sokrates oder Alkibiades so gedankenvoll mit uns verkehren.

Der künstlerisch Schwächste unter diesen lyrischen Epikern ist **Julius Wolff.** Er wurde am 16. September 1834 in Quedlinburg geboren, übernahm hier, nachdem er in Berlin Philosophie und Cameralia studiert hatte, die Tuchfabrik des Vaters, zog später nach Berlin und starb in Charlottenburg am 3. Juni 1910. Wolffs lyrische Epen sind bekannter, als sie es verdienen — aufgeputzte, flache Geschichten für Leserinnen im Flügelkleide. Am begehrtesten sind wohl noch immer der „Rattenfänger von Hameln“ (1875), „Der wilde Jäger“ (1877), „Tannhäuser“ (1879), „Lurlei“ (1886) und „Der fliegende Holländer“ (1892). In demselben lyrisch gehobenen Stil geschrieben sind die dem Gehalt nach besseren Prosaromane „Der Sülfmeister“ (1883), „Der Raubgraf“ (1884), „Das Recht der Hagestolze“ (1887) und „Die Hohkönigsburg“ (1902).

Mit Wolffs Dichtungen nahe verwandt sind die eines Jüngeren, des rheinischen Epikers und Erzählers **Joseph Lauff** (geb. 1855), der deshalb hier vorweg erwähnt sei. Von seinen Epen sei „Klaus Störtebecker“ (1893), von seinen Romanen „Pittje Pittjewitt“ (1903) genannt.

Die zuletzt genannten lyrischen Epiker haben keinen Einfluß auf die große Literatur ausgeübt. Aber sie werden noch immer eifrig gelesen und können nicht veralten, solange es Konfirmationsgeschenke und Ähnliches gibt. Sicherlich sind sie imstande, viele zu erfreuen, ja stundenweise geradezu glücklich zu machen, und sie sind nicht stark genug, zu verflachen; denn wer keine Tiefe hat — in den ist sie auch nicht hineinzubringen. Darum soll man dieses Spielzeug den geistig Armen lassen. Das Beste der ganzen Gattung bleiben Steinhausens „Irmela“ und einige Lieder Baumbachs und Roquettes, nicht aber die eigentlichen Versepen, die doch seit Scheffels „Trompeter“ dem ganzen Kreise den Charakter geben.

5. Der Münchener Dichterkreis.

Um die Mitte des Jahrhunderts wurde München, Bayerns Hauptstadt, zu einem Mittelpunkt künstlerischen und wissenschaftlichen Lebens, obwohl es damals nur 150 000 Einwohner zählte. 1850 gab Hermann von Schmid ein Jahrbuch des 1848 gegründeten Vereins für deutsche Dichtkunst in München heraus. Vor allem aber setzte der Sohn und Nachfolger des kunstliebenden Ludwig I., der junge König von Bayern,

Maximilian II., seine Ehre darein, Dichter und Gelehrte an seinen Hof zu ziehen. Dieser König Max war es, dem Ranke bei einem Landaufenthalt in Berchtesgaden die berühmten Vorträge über die Epochen der neueren Geschichte hielt. 1852 wurden Geibel, 1854 Heyse und Bodenstedt, 1855 Schack vom König nach München berufen. Diesen Kreis vervollständigen Lingg, der seit 1851 in München war, Grosse (seit 1852), Hertz (seit 1858, gastweise auch Jordan), Greif (seit 1867), Riehl (seit 1854), Leuthold (seit 1858), Stieler (seit 1861), Hopfen (seit 1862), Wilbrandt (seit 1859), sowie der Nationalökonom Max Haushofer (1840—1907), der Mineraloge und Dialektdichter Franz von Kobell (1803—1882), der Chemiker Justus Liebig (1803—1873), der Historiker Heinrich von Sybel (1817—1895), die Juristen Joh. Kasp. Bluntschli (1808—1881) und Bernhard Windscheid (1817—1892), der Rechtshistoriker Felix Dahn (1834—1912), der damals (1857) den Münchener Dichtern zugleich als Lyriker nahestand, der Theater-Intendant Franz Dingelstedt (1814—1881) und endlich der Humorist Wilhelm Busch (1859).

Man darf sich natürlich die hier genannten Namen nicht als eine geschlossene Gruppe von Männern vorstellen, die eine freundschaftliche Tafelrunde oder eine geistige Einheit gebildet hätten. Ihre Beziehungen zueinander und zum König waren sehr verschieden. Ihre Zusammenstellung zeigt vielmehr nur an, was München in jenen Jahren, zum Teil infolge des Interesses und der Betätigung des Königs Max, geistig bedeutete. Bei dieser Gelegenheit sei nicht vergessen, daß der König 1858 die „Historische Kommission" ins Leben rief, an deren Spitze Ranke trat, und an deren ersten Jahresversammlungen noch Jakob Grimm teilnahm, und daß 1875 von ihr die „Allgemeine deutsche Biographie" geschaffen wurde.

Über ihren Münchener Aufenthalt haben die Genannten zum Teil ausführliche Aufzeichnungen gemacht, besonders Haushofer („Die literarische Blüte Münchens unter König Max II.", „Allgemeine Zeitung", 15. und 16. Februar 1898), Schack („Ein halbes Jahrhundert", 1888), Bodenstedt („Eine Königsreise", 1879), Grosse („Lebenserinnerungen", 1896), Heyse („Jugenderinnerungen und Bekenntnisse", 1900), Dahn („Erinnerungen", 1890—95) und Lingg („Meine Lebensreise", 1899). Wir sind also über die Vorgänge in diesem Kreise und das künstlerische Wollen der einzelnen gut unterrichtet. Schwankend blieb der Boden immer etwas, da er von der königlichen Laune abhing. Daher begrüßte der Redakteur der „Augsburger Allgemeinen Zeitung" namens Altenhöfer die neuen Gäste Geibel und Heyse mit zwei witzigen Versen, die auf Dingelstedt, Bodenstedt und Liebig anspielen:

> Merkt es euch, ihr Geibel, Heyse, die ein Wind beliebig dreht,
> Hofgunst ist ein Dingel, das auf keinem festen Boden steht.

König Max hatte eine hohe Meinung von sich, war aber jedem Verdienst gegenüber bescheiden und für Schmeichelei nicht zugänglich. Er lebte in einer Welt der Ideale wie so viele Wittelsbacher. In Geibel erblickte er sogleich einen vertrauenswürdigen Berater auch für seine eigene poetische Liebhaberei. Er sandte ihm seine Gedichte mit der Frage, ob er sie zur Veröffentlichung für geeignet halte, und war ihm dankbar, daß er ihm abriet.

Bald bildeten sich innerhalb des großen Kreises kleinere Ringe. Geibel kam in einen anregenden Verkehr mit der Witwe eines Staatsrats von Ledebour, einer geborenen Russin, und ihrer Pflegetochter Julie Dreuttel und führte auch Heyse dort ein. Da beide ganz in der Nähe dieser alten Dame wohnten und nur um die Ecke zu gehen brauchten, um ihre Wohnung zu erreichen, so nannten sie den neuen geistigen Sammelpunkt „Die Ecke". Hier, wo sich auch Riehl, Schack und andere Münchener Künstler einfanden, wurden Gedichte, Dramen und Novellen gelesen, und Riehl brachte seine Hausmusik mit. Dieser Verkehr dauerte bis zum Tode der verehrten Staatsrätin im November 1863.

Bedeutender war eine größere Vereinigung, „Das Krokodil", dessen Mitglieder, die Krokodile, sich ebenfalls um Geibel und Heyse scharten. Den Namen erhielt dieser Verein nicht von Geibels bekannter Krokodilromanze („Ein lust'ger Musikante spazierte einst am Nil"), sondern von Linggs Gedicht

Das Krokodil zu Singapur.

Im heil'gen Teich zu Singapur,
Da liegt ein altes Krokodil
Von äußerst grämlicher Natur
Und kaut an einem Lotosstiel.

Es ist ganz alt und völlig blind,
Und wenn es einmal friert des Nachts,
So weint es wie ein kleines Kind,
Doch wenn ein schöner Tag ist, lacht's.

„Der erhabene Charakter dieses Amphibiums", sagt Paul Heyse in seinen Erinnerungen, „schien uns trefflich zum Vorbild idealistischer Poeten zu taugen, und wir hofften, in unserem Münchener ‚heiligen Teich' dermaleinst ebenso gegen die schnöde prosaische Welt gepanzert zu sein wie jener uralte Weise, der nur noch für den Wechsel der Temperatur empfindlich war. Von einem befreundeten Bildhauer wurde ein Krokodil in Ton modelliert, an dessen Sockel die verschiedenen Reptile, nach denen wir uns genannt hatten, in hieroglyphischen Zügen eingegraben wurden. Ich — infolge meiner Lazertenlieder der Eidechs zubenamst — bewahre diese Reliquie noch heute." Geibel wurde wegen seiner vorhin erwähnten Krokodilromanze das „Urkrokodil" genannt. Graf Schack hieß das Ehrenkrokodil. Wöchentlich kam man einmal zusammen. Zuerst tagte man bei Bier, später bei Wein (vier Winter bei dem Weinwirt Mürschel am Dultplatz, den Hertz empfahl). Dem Verein traten auch Melchior Meyr und Moritz Carrière bei. Gäste waren kurze Zeit Wilhelm Jensen und Joseph Viktor Scheffel. Die Dichtungen des Krokodils erschienen in Auswahl gesammelt 1862 von Geibel im „Münchener Dichterbuch", 1882 von Heyse im „Neuen Münchener Dichterbuch".

Die Richtung dieses ganzen poetischen Strebens wird durch das Wort Idealismus allein nicht genügend gekennzeichnet. Die hier versammelten Idealisten griffen auf einen Ausspruch Goethes zurück: „Die höchste Aufgabe einer jeden Kunst ist, durch den Schein die Täuschung einer höheren Wirklichkeit zu geben. Ein falsches Streben aber ist, den Schein so lange zu verwirklichen, bis endlich nur ein gemeines Wirkliches übrig bleibt." Daher erkannten die Krokodile keinen Gegensatz von Realismus und Idealismus an, da es ihnen zuerst auf die Fülle und Wahrheit des realen Lebensgehalts

ankam. Wo sie den vermißten, konnte sie kein Reiz und Adel der äußeren Form für die mangelnde tiefere Wirkung entschädigen. Andererseits indessen war keine Form nach ihrer Ansicht dem Geist ein Hindernis, seine Lebenskraft zu erweisen. So mußten sie die spätere Formlosigkeit des Naturalismus unbedingt ablehnen. Sie begriffen nicht, daß der Vers im Drama keine Stelle habe, weil „wirkliche Menschen" nicht in Versen sprächen: Hamlet, Lear, Shylock oder die Personen in Kleists „Zerbrochenem Krug" erschienen ihnen vielmehr als sehr real. Sie scheuten keine Zeitschranke, da das Menschenwesen seit Beginn einer höheren Kultur in seinen Grundtrieben sich gleich geblieben sei, und betonten gegen die Forderung einer sogenannten Aktualität das allgemein Menschliche, vorausgesetzt, daß es zugleich ein „ungemein" Menschliches sei. Es kam für sie darauf an, das zeitlich Entlegene durch höchste Lebendigkeit und naive Naturgewalt dem Leser oder Hörer so nahe zu rücken, daß man es trotz der veränderten Lebensformen als etwas Blutsverwandtes empfinde. Daher hielten sie das historische Drama zeitweise für die höchste Form der Dichtung.

Eine dritte Gelegenheit für die Zusammenkunft dieser Geister — den äußeren Umständen nach sogar die wichtigste — boten die regelmäßigen Symposien des Königs. Die Gäste hatten in Frack und schwarzer Binde zu erscheinen und setzten sich dann mit dem König und seinen Adjutanten an einen langen ovalen Tisch, über den eine grüne Decke gebreitet war. Darauf wurden Sandwiches und Bier in kleinen Gläsern herumgereicht, und der König, der kein Raucher war und fast immer an Kopfschmerzen litt, zündete eine von den Zigarren an, die mitten auf dem Tische standen, und tat ein paar Züge daraus, nur um die anderen einzuladen, seinem Beispiel zu folgen. Der König warf eine Reihe von künstlerischen und wissenschaftlichen Fragen auf, oder es wurde vorgelesen, eine Weile wohl auch im Nebenzimmer Billard gespielt, debattiert, gestritten, bis der König um 10 Uhr aufbrach, während die übrigen noch bei einem einfachen Abendessen beisammen blieben. Den festen Stamm dieser Symposien bildeten Geibel, Heyse, Bodenstedt und Liebig, der großen Einfluß auf die Besetzung der Lehrstühle an der Münchener Universität ausübte.

Schließlich veranstaltete die Königin auf Wunsch und in Anwesenheit ihres Gemahls Teeabende, zu denen einige Dichter wie Geibel und Heyse ebenfalls geladen wurden. Leider hatte die Königin nicht das geringste Interesse für Literatur. Sie liebte nur leichte Plauderei und das Gebirge. Im Theater sah sie lieber in das Publikum als auf die Bühne. Wurde an ihren Teeabenden vorgelesen, so blätterte sie im Photographiealbum oder flüsterte mit den Hofdamen, einmal so laut, daß der gerade vorlesende Geibel das Buch auf den Tisch legte und mit finsterem Stirnrunzeln verstummte, während der König, aufs peinlichste berührt, seiner Gemahlin einen unwilligen Blick zuwarf und dann den Dichter mit einer liebenswürdigen Handbewegung einlud fortzufahren. Heyse erhob in solchen Fällen nur seine Stimme stärker, wenn er vom Sofa das Flüstern vernahm.

Mit dem Tode des Königs im Jahre 1864 war dem Kreise die sichere Grundlage entzogen. Zwar behielt Heyse seine Dichterpension, verzichtete jedoch auf sie, als Geibel die seinige von Ludwig II., Maximilians Sohn und Nachfolger, vier Jahre

später entzogen wurde, weil er den Einzug des preußischen Königs Wilhelm in seiner Vaterstadt Lübeck mit Kaiserhoffnungen poetisch begrüßte:

Daß noch dereinst dein Auge sieht,
Wie über's Reich ununterbrochen
Vom Fels zum Meer dein Adler zieht.

Einige Jahre hausten die Krokodile noch in ihrem Teich, den sie bald hierhin, bald dorthin, zuletzt in das Haus ihres Vorsitzenden Heyse verlegten. Außer Geibel verließ auch Bodenstedt München. Schack zog sich ganz in sein Haus und seine Galerie zurück. So schwand der Zusammenhang allmählich ganz hinweg. Aus der Literatur aber sind die Krokodile nicht verschwunden.

6. Geibel und Heyse, die Führer des Münchener Dichterkreises.

Literarisch wie persönlich lassen sich diese beiden Freunde kaum voneinander trennen, wie wir nach der Betrachtung des Münchener Dichterkreises bereits vermuten können. Der weitaus Ältere, der Heyse entdeckt, gefördert und auch äußerlich sichergestellt hat, war Geibel, für uns zugleich ein Führer von der alten zur neuen Kunst.

Emanuel Geibel wurde am 17. Oktober 1815 als Sohn eines evangelischen Geistlichen geboren. Zu seinen Schulfreunden gehörte Ernst Curtius, der Altertumsforscher und Verfasser der glänzend geschriebenen „Griechischen Geschichte", der durch seine Funde in Olympia die Grabungen der modernen Archäologie angeregt hat. Immer wieder hat Geibel seine Vaterstadt poetisch gefeiert, und auch das volkstümlichste seiner Gedichte, „Der Mai ist gekommen", verdankt seine Entstehung einer Wanderung in Lübecks landschaftlich reicher Umgebung. Eine seiner schönsten Oden ist dem Ugleysee gewidmet:

Von Hügeln dicht umschlossen, geheimnisvoll
Verhüllt in Waldnacht, dämmert der Ugleysee,
Ein dunkles Auge, das zur Sonne
Nur um die Stunde des Mittags aufblickt.
Weltfremdes Schweigen waltet umher, es regt
Kein Hauch des Abgrunds lauteren Spiegel auf,
Nur in des Forsthangs Wipfeln droben
Wandelt wie ferner Gesang ein Brausen.

Zugleich jedoch versenkte sich die Phantasie schon des Primaners in die geheimnisvollen Landschaften der Fremde, wie die Zigeunerlieder zeigen. Das „Zigeunerleben" sieht er vor sich:

Im Schatten des Waldes, im Buchengezweig,
Da regt sich's und raschelt's und flüstert zugleich;
Es flackern die Flammen, es gaukelt der Schein
Um bunte Gestalten, um Laub und Gestein.

Die Heimat des Zigeuners verlegt der junge Dichter nach Spanien, wohin sich auch sein „Zigeunerbube im Norden" sehnt:

Fern im Süd das schöne Spanien,
Spanien ist mein Heimatland.

Zu Ostern 1835 bezog er die Universität Bonn, um Theologie und Philologie zu studieren. 1836 ging er nach Berlin, wo er mit Strachwitz und Schack bekannt wurde und in den Kreisen Chamissos, Alexis', Gaudys, Kuglers, Eichendorffs, Hitzigs und Bettina von Arnims verkehrte. Durch Bettina und ihres Schwagers, des Juristen Savigny, Vermittlung erhielt er eine Erzieherstelle bei dem russischen Gesandten Fürsten Katakazy in Athen. Griechenland kennen zu lernen, war von jeher sein größter Wunsch gewesen. Nun nahm er die Schätze des Altertums mit eigenen Augen in sich auf, zusammen mit Otfried Müller und seinem Freunde Curtius, mit dem er dann (1840) die „Klassischen Studien" herausgab.

1840 veröffentlichte er nach der Heimkehr seinen ersten Band „Gedichte", der ihn rasch berühmt machte. Einige Zeit verweilte er als Gast des Freiherrn Karl von der Malsburg auf Schloß Escheberg bei Kassel, wo er sich neben klassischen Studien besonders der spanischen und französischen Literatur widmete. Zu Neujahr 1842/43 erhielt er von Friedrich Wilhelm IV. ein Jahrgehalt von 300 Talern. Das gleiche geschah damals Freiligrath, mit dem Geibel darauf enge Freundschaft schloß, und mit dem zusammen er auch eine Zeitlang in St. Goar wohnte. Später finden wir ihn bei Justinus Kerner in Weinsberg, bei dem Grafen Strachwitz in Peterwitz und schließlich wieder in Lübeck und Berlin (1848), wo jetzt Paul Heyse in ihm den Gönner und Freund gewann.

Launig erzählt Heyse von dem Entstehen und Wachsen dieser Freundschaft. Mit drei anderen Schulgefährten, unter denen sich ein Urenkel Charlotte von Steins befand, hatte er einen poetischen Klub gegründet, der in der Pensionswohnung eines Mitgliedes namens Richard Göhde am Enckeplatz 3 tagte. Im dritten Stock desselben Hauses wohnte Geibel, dem Richard eines Tages das gemeinsame Dichterbuch zeigte, und darauf äußerte Geibel, es werde ihm Vergnügen machen, die Verfasser persönlich kennen zu lernen. Gefallen hatten ihm fast ausschließlich Heyses Beiträge. „Auf dem Schreibtisch", erzählt Heyse, „von dem der Dichter sich erhob, uns mit herzlichem Händedruck zu bewillkommnen, lag das corpus delicti, unser Buch in dem rot marmorierten Einband. Das peinliche Verhör aber, das wir fürchteten, unterblieb. Geibel, damals 31 Jahre alt, begrüßte uns mit väterlichem Wohlwollen als hoffnungsvolle junge Leute, deren löbliches Streben mit seinem Rat zu fördern ihm Freude machen würde. Er hielt uns, da wir selbst bescheiden verstummten, eine schöne kleine Rede über die Pflicht, durch strenge Selbstzucht sich der Gunst der Musen wert zu machen. Vor allem sollten wir uns bemühen, etwas Rechtes zu lernen, mit allem Wissen der Zeit unseren Geist zu nähren, da der Dichter auf der Höhe seiner Zeit stehen müsse, wenn er ihr Leitstern werden wolle. Der sonore Klang seiner Stimme und die priesterliche Wärme, mit der er sprach, machten einen tiefen Eindruck auf mich. Er hatte sofort mein junges Herz gewonnen, weit sicherer, als wenn er sich auf die freundlichste Kritik meiner Verse eingelassen hätte. Mit einer Art Ehrfurcht betrachtete ich das von braunem, lockigem Haar umrahmte, groß geschnittene Gesicht, aus dem unter der schönen Stirn die hellen, feurigen Augen uns gütig anblickten. Im ganzen freilich hatte ich mir einen Dichter anders vorgestellt. Mit dem alten grünen Schnürrock und

dem lose umschlungenen Tuch um den offenen Hals machte die stämmige, untersetzte Gestalt mehr den Eindruck eines alten Studenten oder eines etwas verwahrlosten französischen Troupiers, an den auch der starke Schnurr- und Knebelbart erinnerte. Es war mir aber lieber, ihn so zu finden, als wenn er in der Gestalt eines Barden oder Troubadours erschienen wäre. Dazu waren seine Worte denn doch von dem tiefen lyrischen Hauch durchweht, der seinen Gedichten ihren Reiz verlieh."

Im Frühjahr 1852 folgte Geibel dem Rufe des Königs Maximilian II. von Bayern. Er hatte in München auch eine Professur für Ästhetik an der Universität inne. In demselben Jahre vermählte er sich mit Amanda Luise Trümmer aus Lübeck. Ihr gelten die Gedichte „Ada, Tagebuchblätter".

Es war im tiefsten Waldrevier,
Im Moos zu Füßen ruht' ich dir;
Kein Lüftchen ging vom blauen Zelt,
So still der Ort, so fern die Welt.

Da sah auf deinem Angesicht
Ich blühn des Himmels reinstes Licht,
Es glänzt in deinem Auge feucht
Der Liebe heiligstes Geleucht.

Und wie ich sog den Himmelsstrahl,
Zerging in mir der Erde Qual;
Getaucht in deiner Liebe Schein,
Da ward ich jung, da ward ich rein.

Und durch die Brust mir, frisch und kühl,
Hinrann der Ewigkeit Gefühl,
Darin die Stunde Jahre wiegt,
Im Atemzug ein Leben liegt.

Schon im November 1855 starb jedoch seine junge Gattin. Damals entstanden die Verse:

Wachst du noch einmal auf zum Schmerz
Aus dumpfem Schlaf, zerdrücktes Herz?
Was schläfst du noch? O Gott, sie haben
Mein Weib und all mein Glück begraben.

Nachdem er nach dem Tode des Königs infolge des Begrüßungsgedichtes zum Einzug Wilhelms I. in Lübeck die Gunst Ludwigs II., der selbst auf den Kaiserthron hoffte, und damit auch seine bayrische Pension verloren hatte, zog er 1868 wieder nach Lübeck, wo er nun wieder preußisches Gehalt erhielt. Den deutsch-französischen Krieg begleitete er mit schwungvollen Liedern; vor allem waren es das „Kriegslied" („Empor mein Volk"), „Deutsche Siege vom August 1870" („Habt ihr in hohen Lüften den Donnerton gehört?"), „Am 3. September 1870" („Nun laßt die Glocken von Turm zu Turm durch's Land frohlocken im Jubelsturm") und „An Deutschland" („Nun wirf hinweg den Witwenschleier").

Am 6. April 1884 ist er in Lübeck gestorben.

Geibel ist ein Dichter, dessen große Volkstümlichkeit einstweilen vielleicht abnehmen wird, wenngleich seine Gedichte durch die Schönheit ihrer Form unverwelklich sind; außer den bereits genannten etwa „Cita mors ruit", „Friedrich Rotbart" („Tief im Schoße des Kyffhäuser"), „Morgenwanderung" („Wer recht in Freuden wandern will, der geh der Sonn' entgegen"), „Türmerlied" („Wachet auf! ruft euch die Stimme"), „Wenn sich zwei Herzen scheiden, die sich dereinst geliebt", „Ich habe dich lieb, du Süße, du meine Lust und Qual" („Spielmannslied"), „Wo still ein Herz voll Liebe glüht", „Des Deutschritters Ave", „Gudruns Klage", „Volkers Nachtgesang",

„Der Tod des Tiberius", „Von des Kaisers Bart" und die „Ostseelieder". Das schönste seiner Lieder ist wohl die „Hoffnung", in der in wundersamem Ton das Erwachen der Erde im Frühling mehr angedeutet als dargestellt wird:

Da wacht die Erde grünend auf,
Weiß nicht, wie ihr geschehen,
Und lacht in den sonnigen Himmel hinauf
Und möchte vor Lust vergehen.

Sie flicht sich blühende Kränze ins Haar
Und schmückt sich mit Rosen und Ähren
Und läßt die Brünnlein rieseln klar,
Als wären es Freudenzähren.

Drum still! Und wie es frieren mag,
O Herz, gib dich zufrieden!
Es ist ein großer Maientag
Der ganzen Welt beschieden.

Aber alle diese Lieder leben fast nur durch ihren Klang, der doch häufig an die pathetische Phrase erinnert. Der Lyrik kam dieser Wortschwung immerhin zugute, und Geibels Ideale: Kaisertum, Religion, Altertum ließen sich in solchem Gewande wohl vertreten. Sagte er doch selbst von sich: „Drei sind einer in mir, der Hellene, der Christ und der Deutsche." Ganz versagen mußte er aber auf dramatischem Gebiet: keines seiner Dramen („König Roderich", 1844. — „König Sigurds Brautfahrt", 1846. — „Meister Andrea", ein Lustspiel, 1855. — „Brunhild", 1857. — „Sophonisbe", 1864) hat sich als lebensfähig erwiesen.

Nächst seinen lyrischen Sammlungen („Gedichte", 1840. — „Juniuslieder", 1848. — „Heroldsrufe", 1871. — „Spätherbstblätter", 1877) sind seine Übersetzungen als sein eigentliches Lebenswerk anzusehen. Ja, diese stehen noch über jenen, da es hier nur auf die Beherrschung der poetischen Form ankam, und darin wird Geibel noch heute von niemand übertroffen. Als Schüler Platens weiß er in seiner Umdichtung die feinsten Linien wiederzugeben. Er veröffentlichte mit Paul Heyse 1852 ein „Spanisches Liederbuch", mit Heinrich Leuthold 1862 „Fünf Bücher französischer Lyrik" und allein 1875 ein „Klassisches Liederbuch", vielleicht das bedeutendste Werk seiner Feder überhaupt, „nehmt alles nur in allem".

Geibel wird häufig von der Politik in den Tageskampf gezogen, und auch die Kirche beruft sich vielfach auf ihn, obwohl von ihm Verse stammen, die ihn durchaus in die Nähe der Iphigenie oder Nathans des Weisen rücken:

Wohl mit jedem Bekenntnis verträgt ein frommes Gemüt sich,
Aber das fromme Gemüt hängt vom Bekenntnis nicht ab.

Geibel war nicht ein Mann, der sich irgendeiner Gruppe, einer Partei dienstbar gemacht hätte.

Ehe sie diente, der Volkspartein
Zwietracht weiter zu tragen,
Lieber wollt' ich am nächsten Stein
Diese Harfe zerschlagen.

Mit dieser Gesinnung war es ihm durchaus ernst. Er war ein Mensch, zu dem seine Zeitgenossen ohne Ausnahme mit Ehrfurcht aufblickten, rein in seinem Wollen, groß in seinem Denken. Seine ganze Persönlichkeit spricht sich schlicht, bescheiden und wahr aus in dem „Gebet“, das tief empfunden das Bekenntnis eines jeden Dichters sein könnte und sein sollte und gar nicht genug gedruckt werden kann:

Herr, den ich tief im Herzen trage, sei du mit mir!
Du Gnadenhorst in Glück und Plage, sei du mit mir!
Im Brand des Sommers, der dem Manne die Wange bräunt,
Wie in der Jugend Rosentage, sei du mit mir!
Behüte mich am Born der Freude vor Übermut,
Und wenn ich an mir selbst verzage, sei du mit mir.
Gib deinen Geist zu meinem Liede, daß rein es sei,
Und daß kein Wort mich einst verklage, sei du mit mir.
Dein Segen ist wie Tau den Reben; nichts kann ich selbst,
Doch daß ich kühn das Höchste wage, sei du mit mir.
O du mein Trost, du meine Stärke, mein Sonnenlicht,
Bis an das Ende meiner Tage sei du mit mir.

Neben Geibel trat in München, wie wir bei der Betrachtung jenes Kreises bereits sahen, **Paul Heyse,** gepriesen als der schönste Mann seiner Zeit.

Heyse wurde am 15. März 1830 in Berlin als Sohn des Sprachforschers Karl Wilhelm Heyse geboren. Seine Mutter entstammte einer jüdischen Familie: sie war die Tochter des Hofjuweliers Saaling. Der Knabe besuchte das Friedrich-Wilhelms-Gymnasium in der Kochstraße. Mit siebzehn Jahren bezog er die Berliner Universität, wo er bei seinem Vater sowie besonders bei Boeckh und Lachmann klassische und germanische Philologie studierte. Durch seinen Vater, der in der Familie Mendelssohn Hauslehrer gewesen war, ergaben sich Beziehungen, die der Sohn namentlich nach der musikalischen Seite bei Fanny Hensel-Mendelssohn ausnutzte. Geibel führte ihn in das Haus des Kunsthistorikers Franz Kugler ein, wo damals fast das ganze künstlerisch bedeutende Berlin verkehrte. Hier lernte er seine künftige Gattin Margarete, die Tochter des Hauses, kennen. Eine Primanerliebe zu der Urenkelin Charlotte von Steins namens Anna, deren Eltern zeitweise von dem Stammschlosse Kochberg nach Berlin-Schöneberg übergesiedelt waren, war von beiden Beteiligten inzwischen mit Erfolg überwunden worden. Im Kuglerschen Hause traf er auch mit Joseph von Eichendorff, Adolf Menzel, Theodor Fontane und Jakob Burckhardt zusammen. Weitere Anregungen bot ihm die Vereinigung von Literaten und Kunstfreunden in dem bekannten „Tunnel über der Spree“, dessen Mitglieder besondere Namen führten. So hieß Fontane Lafontaine und Heyse Hölty, da er sich durch ein sehr sentimentales Gedicht einführte. Nachmittags kam man hier zusammen, las vor und kritisierte das Gelesene.

Im Jahre 1848 trat Heyse freiheitsbegeistert in das freiwillige Studentenkorps ein und gab mit einigen Freunden ein Heftchen Lyrik heraus. Dann ging er nach Bonn, wo er sich unter Friedrich Diez besonders der romanischen Philologie widmete. Hier veröffentlichte er unter dem Pseudonym eines „fahrenden Schülers“

seinen „Jungbrunnen", eine Sammlung von Märchen, die er in Berlin für Kuglers Kinder gedichtet hatte. Darauf folgte das Versdrama „Franceska da Rimini", das er nun unter seinem vollen Namen bei Wilhelm Hertz, dem Besitzer der Besserschen Buchhandlung (seit 1901 J. G. Cotta), herausgab.

Im Mai 1852 bestand er das Doktorexamen mit einer Dissertation über den Refrain in der Poesie der Troubadours: „Die Kollegen meines Vaters", erzählt er, „glaubten es ihm schuldig zu sein, ihr Interesse an seinem Sohn dadurch zu bezeugen, daß sie ihn scharf ins Gebet nahmen. Und so erwies mir der alte Boeckh die Ehre, sich über eine Stelle in Aristoteles' ‚Poetik' lateinisch mit mir zu unterhalten, Trendelenburg griff eine von mir aufgestellte These über Spinoza auf, Ranke ließ sich unter anderem die Reihe der gotischen Könige, die in Spanien geherrscht, von mir hersagen — zum Glück hatte ich sie mir zufällig eingeprägt bis auf einen einzigen, den Ranke selbst dann hinzufügte — der greise von der Hagen legte mir seine Ausgabe des Nibelungenliedes vor und ließ mich ein paar Strophen übersetzen." Nach der Prüfung, die der grimmige Examinator Immanuel Bekker vervollständigte, fand noch an demselben Tage die öffentliche Verlobung mit Margarete Kugler statt. Dann fuhr der junge Dichter und Doktor, ausgestattet mit einem staatlichen Reisestipendium, in Begleitung seines Freundes Otto Ribbeck nach Italien, um die dortigen Bibliotheken zu durchforschen. Diese Reise wurde für seine Kunst entscheidend.

Und nicht nur für seine Kunst. Hier in Italien empfing er die Anregung, der Weltliteratur durch Übertragungen zu dienen, wie seine später erschienenen Sammlungen, das „Italienische Liederbuch" und seine Gesamtausgabe der italienischen Dichter des 18. und 19. Jahrhunderts in fünf Bänden beweisen. Am liebsten war er in Sorrent, wo er am 11. April seine „Heimkehr zur Natur" dichtete; wo seine Meisternovelle „L'Arrabbiata" entstand; wo er mit dem Freunde Scheffel, der von Capri herüberkam, in der Herberge „Rosa magna" saß und sich von den Haustöchtern zur Gitarre singen ließ; wo seine Lyrik reiche Klänge fand:

Wie die Tage so golden verfliegen,
Wie die Nacht sich so selig verträumt,
Wo am Felsen mit Wogen und Wiegen
Die gelandete Welle verschäumt,
Wo sich Blumen und Früchte gesellen,
Daß das Herz dir in Staunen entbrennt —
O du schimmernde Blüte der Wellen,
Sei gegrüßt, du mein schönes Sorrent.

Daneben vergaß er nicht, nach ungedruckten Texten der Troubadours zu suchen. Aber in der vatikanischen Bibliothek litt man den Dichter der „Franceska da Rimini" nicht.

Bald nach der Heimkehr wurde er durch Geibels Vermittlung von Maximilian II. von Bayern mit einem Dichtergehalt von jährlich 1000 Gulden nach München berufen. Am 15. Mai 1854 heiratete er, und acht Tage später traf das junge Paar in München ein, wo es bald heimisch wurde, obwohl alle diese „Nordlichter" von den Süddeutschen zunächst wenig freundlich angesehen wurden. In der Folge wurden ihm vier Kinder geboren.

Von dem literarischen Leben innerhalb des Münchener Kreises ist bereits die Rede gewesen. In dem nächsten Jahrzehnt schrieb Heyse unter anderem die ersten vier Bände seiner Novellen. 1858 errang sein Drama „Die Sabinerinnen" in der von König Max ausgeschriebenen Konkurrenz den Preis, den die norddeutsche Gruppe um so freudiger begrüßte, als der Name des Verfassers vor der Verkündigung des Urteils unbekannt blieb.

Ein Jahr vorher machte Heyse auf einer Schweizerreise die Bekanntschaft Gottfried Kellers. In München stand er dem damals von Sorgen bedrängten Arnold Böcklin zur Seite.

Durch die Vermittlung der Mutter seiner ersten Geliebten, der Enkelin der Frau von Stein, ließ der weimarische Großherzog ihn fragen, ob er nicht München mit Weimar vertauschen möchte. Jedoch Heyse lehnte ab und wurde dafür mit einer Erhöhung seines Gehaltes um fünfhundert Gulden ausgezeichnet.

Erlebnisreiche Tage verbrachte er als Gast des Königs in Berchtesgaden und in der Pfalz sowie in Wien, wo er Hebbel und Grillparzer kennen lernte. Als seine Gattin nach der Geburt des vierten Kindes an der Lunge erkrankte, zog er mit ihr nach Meran. Vergeblich! „Ich darf nicht klagen", sagte sie, „bin so glücklich gewesen wie wenige." Am 30. September 1862 ist sie gestorben. Nur $1^1/_2$ Jahre später, am 10. März 1864, schied auch der König aus dem Leben. Und im Oktober desselben Jahres verlor Heyse seine Mutter.

In dieser traurigen Zeit, in der seine Schwiegermutter Klara Kugler seinem Hause vorstand, wandte er sich mehr der Tragödie zu. Inzwischen lernte er bei seinem Freunde, dem Komponisten Robert von Hornstein, in dessen Hause er im oberen Stock wohnte, gelegentlich einer Abendgesellschaft ein junges, noch nicht 17 jähriges Mädchen aus feiner bürgerlicher Familie, Anna Schubart, kennen, dessen „schlanke, hochgewachsene Gestalt und an südliche Schönheit erinnernden Züge" ihm „schon öfters Eindruck gemacht hatten, wenn sie mit ihrem leichten, anmutigen Gang in einer der Münchener Straßen an der Seite ihrer Mutter" ihm „vorübergeschritten war". Schon am 6. Juni 1867 vermählte er sich mit ihr, und er hatte es trotz des Altersunterschiedes von zwanzig Jahren nicht zu bereuen. In einer ein halbes Jahrhundert währenden Ehe, die nur der Tod zweier Kinder trübte, hat er neues vollendetes Glück gefunden. Er selbst gesteht, bei dieser zweiten Wahl, zumal eines ganz jungen Mädchens, „mehr Glück als Verstand" gehabt zu haben, denn „wievieles gehört zu einem ruhigen, harmonischen Eheglück, was selbst dem zeichenkundigsten Auge sich nicht sogleich enthüllt, sondern erst in längerem Zusammenleben zutage tritt", und, so fügt er hinzu, „in meinem Falle das Wichtigste: die leise, sichere Hand, mit der die Erziehung junger Kinder geleitet sein will". Die Hochzeitsreise führte das Paar nach Italien.

1871 verlor der Dichter seinen zweitältesten Sohn Ernst, wenige Stunden, bevor seine Gattin einem Kinde das Leben gab. 1873 starb sein Freund Hermann Kurz. 1874 nahm sich sein Schwager Hans Kugler, um seinem qualvollen Leiden ein Ende zu machen, das Leben, und unmittelbar darauf tat dasselbe seine Mutter, beide mittels Morphium. 1877 starb auch das an jenem Unglückstage geborene Kind. So

trafen den Dichter rasch nacheinander die Schicksalsschläge. Wiederum suchten die Gatten in Italien das Glück, das ihnen so stark erschüttert war.

Ruhig vergingen die nächsten Jahrzehnte. 1899 erkrankte er, früher schon nervös leidend, an Lungenentzündung. Die nächsten Jahre verlebte er mit seiner Familie meist in einer Villa zu Gardone am Gardasee. Später wurde das Haus von einem Leipziger Verlage angekauft und zu einem Erholungsheim für seine Autoren bestimmt.

Zu seinem 80. Geburtstage 1910 wurde dem Dichter von Maximilians II. Bruder, dem Prinzregenten Luitpold, der persönliche Adel, von der Stadt München das Ehrenbürgerrecht verliehen. Wenige Monate später erhielt er von der Stockholmer Akademie den Nobelpreis für Literatur. Am 2. April 1914 ist er im Alter von 84 Jahren gestorben.

Heyses Ruhm beruht mit Recht auf seinen wundersam feinen Novellen. Er verlangt, daß die Novelle uns durch einen ungewöhnlichen Vorgang, einen besonderen seelischen, geistigen, sittlichen Widerstreit im kleinen Rahmen mit scharfem Umriß neue Seiten der Menschheit offenbare. Jede Novelle müsse ihren Falken haben (nach Boccaccios „Federigo mit dem Falken"). Von seiner ersten (1855) und freilich schönste Novelle („L'Arrabbiata") an hat er seine eigene Forderung erfüllt. Auch historische Persönlichkeiten läßt er auftreten, wie mit besonderer Meisterschaft in „Nerina" den verkrüppelten Dichter des Pessimismus, den italienischen Grafen Leopardi. Freilich, alle diese Novellen sind mehr Form als Wahrheit. Man bewundert sie — den Marmor ihrer künstlerischen Bildung — mehr, als daß man sie nacherlebt. Überall sucht der Dichter den inneren Adel des Menschen, sucht er die Schönheit auf, auch im äußerlich Häßlichen. Dabei bevorzugt er die Beziehungen zwischen Mann und Weib. Zart, fast frauenhaft sind die Züge, die er zeichnet. In der Verserzählung („Der Salamander", „Idyllen von Sorrent", „Syritha", „König und Priester", „Die Brüder", „Die Furie", „Das Goethehaus in Weimar") wird er nur von wenigen erreicht.

Heyse hat ungefähr ein halbes Hundert Dramen geschrieben, von denen sich nicht ein einziges als lebensecht erwiesen hat, „Hans Lange" (1866) und „Kolberg" (1868) nicht ausgenommen. Das alles ist Deklamation, aber nicht Handlung. Selbst „Maria von Magdala" verdiente schwerlich den Vorzug, von der Polizei verboten zu werden. Sein bestes Drama ist wohl „Hadrian".

Während das Urteil über den Novellisten und den Dramatiker Heyse ziemlich feststeht, gehen die Meinungen über seine Romane noch heute sehr auseinander. Wirkliche Romane sind eigentlich nur der „Roman der Stiftsdame" und „Crone Stäudlin". Die übrigen dagegen sind mehr epische Entwicklungen bestimmter Probleme. Nietzsches Lehre beherrscht „Über allen Gipfeln". In den „Kindern der Welt" behandelt der Dichter in wenig anziehender Weise die Frage, ob die Gläubigkeit des Menschen seinen Wert beeinflusse. Er antwortet natürlich „nein", Gesinnung und Tat allein vermögen das. Der Roman „Im Paradiese" widmet sich den Formen der Verbindung von Mann und Weib. Im „Merlin" wird der Kampf des Idealismus gegen niedere

Mächte gezeichnet. Es ist also immer ein Grundgedanke, um den sich die dargestellten Ereignisse kristallisieren.

Wenig bekannt ist der Lyriker Heyse, und noch weniger der Spruchdichter. Das liegt daran, daß man gerade auch auf diesen Gebieten viel Empfindung oder viel Weisheit, aber wenig Glätte erwartet. Es ist ein schlechtes Lob für Heyses Gedichte und Sprüche, daß an ihnen so gar nichts zu tadeln ist. Doch ist nicht alles so. Ergreifend sind trotz ihrer äußeren Kunst die „Totenlieder", die „Rispetti" und „Tristien", schön die „Städtebilder" sowie die zahlreichen Sonette, in denen er andere Dichter charakterisiert, wie Storm, Keller, Geibel, Eichendorff, Kurz und Lingg. Und so recht aus tiefstem Grunde heraufgesungen ist das Lied, das auch seines Lebens Inhalt gewesen ist von Anfang bis zu Ende, „Über ein Stündlein":

Dulde, gedulde dich fein!
Über ein Stündlein
Ist deine Kammer voll Sonne.

Über den First, wo die Glocken hangen,
Ist schon lange der Schein gegangen,
Ging in des Türmers Fenster ein.
Wer am nächsten dem Sturm der Glocken,
Einsam wohnt er, oft erschrocken,
Doch am frühsten tröstet ihn Sonnenschein.
Wer in tiefen Gassen gebaut,
Hütt' an Hüttlein lehnt sich traut,
Glocken haben ihn nie erschüttert,
Wetterstrahl ihn nie umzittert,
Aber spät sein Morgen graut.

Höh' und Tiefe hat Lust und Leid.
Sag ihm ab, dem törigen Neid;
Andrer Gram birgt andre Wonne.

Dulde, gedulde dich fein!
Über ein Stündlein
Ist deine Kammer voll Sonne.

7. Bodenstedt und die übrigen Dichter des Münchener Kreises.

Von den Dichtern des Münchener Kreises stand außer Geibel und Heyse dem König Max II. am nächsten der Sänger der Lieder Mirza Schaffys.

Friedrich Bodenstedt wurde am 22. April 1819 in Peine bei Hildesheim geboren. Ursprünglich für den kaufmännischen Beruf bestimmt, besuchte er doch, autodidaktisch vorgebildet, die Universitäten Göttingen, München und Berlin, um Philosophie und Philologie zu studieren. Besonders von dem Leben fremder Sprachen angezogen, nahm er 1840, also im Alter von 21 Jahren, eine Stellung als Hauslehrer bei dem Fürsten Galitzin in Moskau an. Hier blieb er drei Jahre, während deren er auch die Ukraine und andere russische Gebiete kennen lernte. 1843 veröffentlichte er eine Sammlung von Gedichten Puschkins und Lermontoffs, 1845 kleinrussische Volkslieder unter dem Titel „Die poetische Ukraine" in deutscher Übersetzung. Schon im Jahre 1843 folgte er der Einladung des Generals von Neithart, Statthalters des Kaukasus, in Tiflis ein Erziehungs-Institut zu leiten. In dieser Zeit ließ er sich von Mirza Schaffy, dem Weisen von Gjändsha, im Tatarischen unterrichten. Mit seinem Freunde Rosen unternahm er einen größeren Ausflug nach Armenien. Ferner besuchte er die Krim, Konstantinopel, Kleinasien und kehrte über Athen, die griechischen Inseln, Korfu und Triest nach Deutschland zurück.

Hier schrieb er zunächst sein Buch „Die Völker des Kaukasus und ihre Freiheitskämpfe gegen die Russen". Den Winter 1847/48 verlebte er in Italien. 1848 redigierte er den „Österreichischen Lloyd". Dann ging er nach Berlin, von wo er 1849 als Vertreter der deutschen Freihandelspartei nach Paris gesandt wurde. 1850 übernahm er die Redaktion der Weser-Zeitung in Bremen. In dieser Zeit (1849/50) erschien sein Werk „Tausend und ein Tag im Orient" mit den „Liedern des Mirza Schaffy", die dann (1851) auch für sich allein herausgegeben wurden. Während dort die Gedichte als Werke des Weisen von Gjändsha eingeführt wurden, verrät hier schon der Widmungsprolog „An Edlitam" (rückwärts zu lesen), daß es sich um ganz persönliche Liebesbekenntnisse des Dichters Bodenstedt handelt:

Es soll des Lebens frischer Drang
Nicht in gesuchtem Gram verkümmern —
Und nur was Freude bieten mag,
Soll auferstehen im Gesang!
Verhaltner Schmerz und stete Spannung
Führt zur Erschlaffung, zur Entmannung.
Das Schlimme stellt von selbst sich ein,
Und wer sich freun will, muß es bannen,
Ein frohes Lied, ein Becher Wein:
Und alle Sorge zieht von dannen!
Nur wer sich recht des Lebens freut,
Trägt leichter, was es Schlimmes beut .....

Voll von Liebe gehöre diese Sammlung Edlitam:

Die du den Frieden mir beschieden,
Die du die Liebe selber bist.

Diese Edlitam war Matilde Osterwald, Tochter eines hessischen Offiziers, mit der sich der Dichter damals verlobte und bald darauf auch verheiratete.

Die Lieder des Mirza Schaffy nähern sich der 200. Auflage. Ein Buch, das in mehreren Hunderttausenden von Exemplaren verbreitet und nicht allein als Geschenk für Mädchen und Frauen beliebt ist, trägt einen gewissen Wert ohne weiteres in sich. Gewiß finden wir in diesen Versen nicht große Tiefe. Aber auch das Leichte und Duftige („Wenn der Frühling auf die Berge steigt") hat seinen wohlverdienten Platz in der Literatur. Es wäre schon um den Inhalt der vielen Poesiealbums schade, wenn die Eintragenden diese unversiegliche Quelle nicht hätten. Geflügelt schweifen die Lieder durch Garten und Salon.

Es hat die Rose sich beklagt,
Daß gar zu schnell der Duft vergehe,
Den ihr der Lenz gegeben habe —
Da hab' ich ihr zum Trost gesagt,
Daß er durch meine Lieder wehe
Und dort ein ewiges Leben habe.

Als Rosenduft mag man diese Poesie gelten lassen.

Der Rose süßer Duft genügt,
Man braucht sie nicht zu brechen —
Und wer sich mit dem Duft begnügt,
Den wird ihr Dorn nicht stechen.

Warum also sollen wir uns mit solchem Rosenduft, ist er auch ein bißchen schwach, nicht begnügen!

Gott hieß die Sonne glühen
Und leuchten durch alle Welt;
Er hieß die Rose blühen
Auf duftigem Blumenfeld.

Er gab den Vöglein Gefieder,
Dem Meere sein ewiges Rauschen,
Mir gab er sinnige Lieder,
Euch Ohren, ihnen zu lauschen.

Man ist leicht versucht, Bodenstedt mit Rückert zu vergleichen. Aber das ist falsch. Rückert war ein ernster Sprachforscher und Denker. Der Dichter der Mirza Schaffy-Lieder spricht nur Dinge aus, die jedes Menschenkind auch ohne ihn weiß. Darum wird er so fleißig gelesen: er macht keine Ansprüche an den Geist. Es ist ganz unmöglich, ihn nicht zu verstehen, es ist aber wohl möglich, nicht zu verstehen, warum er flache Wahrheiten mit großem Aufwand an blinkenden Wörtlein und Verslein vorträgt. Doch es wurde ja schon gesagt: auch diese Poesie hat ihr Daseinsrecht.

Ihr erster Rahmen, „Tausend und ein Tag im Orient", unterscheidet sich nur dadurch von einer Reisebeschreibung gewöhnlichen Stils, daß hier der Phantasie größere Freiheit gewährt ist, namentlich bei der Schilderung des wackeren Mirza Schaffy selbst, vom 5. bis zum 10. und sodann im 22., 26. und 28. Kapitel, wo die letzten Lieder erscheinen. Im Jahre 1849 hatte eine solche Kultur- und Reiseschilderung natürlich einen ganz anderen Wert als heute.

Die nächsten Jahre verbrachte der Dichter in Kassel, Friedrichroda und Gotha, bis er 1854 von König Max II. nach München berufen wurde. Damit war eine Professur für slawische Sprachen und Literaturen an der dortigen Universität verbunden. Er hielt daneben dem König Vorträge über Reisen und nicht nur über die eigenen, nahm regelmäßig an den Symposien teil und begleitete seinen Gönner 1858 auf einer Wanderung durch das bayerische Hochland. Von den Arbeiten dieser Jahre sind bedeutender als die poetischen die Übersetzungen, die in der dreibändigen Sammlung „Shakespeare und seine Zeitgenossen" erschienen. 1861 übertrug er Shakespeares Sonette ins Deutsche. 1867 wurde er infolge seiner Shakespeare-Studien von dem kunstsinnigen Herzog Georg von Sachsen-Meiningen zum Theaterintendanten ernannt. Da König Max 1864 gestorben war, folgte er gern dem Ruf. Jedoch schon nach zwei Jahren ließ er sich zur Disposition stellen, da er dem Amt körperlich nicht gewachsen war. In der Folge veröffentlichte er, getrieben von der Sorge für seine vielköpfige Familie, eine Reihe von Romanen und Novellen. Von seinen lyrischen Sammlungen sei das Liederbuch „Aus dem Nachlaß Mirza Schaffys" (1874) erwähnt. 1878 ließ er sich in Wiesbaden nieder.

Bodenstedt war ein Dichter der Geselligkeit. Auch hierdurch unterschied er sich lebhaft von dem in beschaulicher Stille sinnenden Rückert. Reicher Umgang mit Menschen war ihm Bedürfnis. Wer das rechte Bild von ihm haben will, muß sich ihn beim Glase Sekt denken: plaudernd, rezitierend, improvisierend. Fast immer in harmlos glücklicher Laune, hat er wohl viele nicht befriedigt, aber auch sich keinen wirklichen Feind geschaffen.

Seinen letzten Lebensjahren gehören neue vergebliche Versuche an, sich als

Dramatiker durchzusetzen. Er übersetzte ferner 1877 Hafis, den „Sänger von Schiras“, und 1881 die „Lieder und Sprüche des Omar Chajjâm“ aus dem Persischen. 1880 machte er eine Reise nach Amerika, die er 1882 in seinem Buch „Vom Atlantischen zum Stillen Ozean“ schilderte. Als Herausgeber war er zuletzt auf der „Täglichen Rundschau“ genannt; indessen beschränkte sich seine Mitarbeit auf die Einsendung gelegentlicher poetischer Beiträge. Am 18. April 1892 ist er in Wiesbaden gestorben.

Ihrer ganzen geistigen Eigenart nach lassen sich von den Dichtern des Münchener Kreises mit Bodenstedt am ehesten vergleichen Schack und Hertz.

Graf Adolf Friedrich von Schack wurde am 2. August 1815 in Schwerin geboren. Er studierte in Bonn, Heidelberg und Berlin Jura, orientalische Sprachen und Literaturen, bereiste den Orient, Spanien und Italien, war einige Jahre mecklenburgischer Geschäftsträger und ging 1855 zu König Max II., der ihn eingeladen hatte, nach München, wo er seine später berühmte Bildergalerie schuf. Er hat wesentlichen Anteil an dem Weltruhm Böcklins, Feuerbachs, Schwinds und Lenbachs, den er mit größeren Aufträgen nach Italien und Spanien sandte. Als Lyriker hat Schack selbst nur geringe Bedeutung („Gedichte“, 1866. — „Lotosblätter“, 1882. — „Tag- und Nachtstücke“, 1884), als lyrischer Übersetzer dagegen und Führer durch den Geist fremder Literaturen ist er unübertrefflich („Spanisches Theater“, 1842. — „Heldensagen des Firdusi“, 1851. — „Romanzen der Spanier und Portugiesen“, 1857, letztere zusammen mit Geibel). Seine historischen Arbeiten zur Weltliteratur behaupten auch heute noch ihren Wert („Poesie und Kunst der Araber in Spanien und Sizilien“, 1865). Seine epischen Dichtungen (z. B. „Durch alle Welten“, 1870. — „Die Plejaden“, 1881) erfreuen weniger durch ihren zusammenfabulierten Inhalt, als durch den Wohlklang der Verse. Recht einschätzen kann man Schack nur unter dem weltliterarischen Gesichtspunkt: hier ist er wirklich bahnbrechend geworden. 1876 wurde er vom Kaiser in den Grafenstand erhoben. Am 14. April 1894 ist er in Rom gestorben.

Im Gegensatz zu Schack, an den sein Talent im übrigen erinnert, widmete sich **Wilhelm Hertz** fast ausschließlich der Heimatspoesie. Er wurde am 24. September 1835 in Stuttgart geboren und als junge Waise im Hause seiner Großmutter erzogen. Zuerst erlernte er die Landwirtschaft, dann (1855) wandte er sich dem Studium der Philosophie und Ästhetik zu. In persönliche Beziehungen trat er zu Uhland. Mit der Schrift „Über die epischen Dichtungen der Engländer im Mittelalter“ erwarb er die Doktorwürde. 1859 erschienen seine „Gedichte“. Er war dann eine Zeitlang Offizier, ging aber bald nach München, wo er sich an der Universität habilitierte. Studienreisen führten ihn nach England und Frankreich. 1869 wurde er außerordentlicher, 1878 ordentlicher Professor für deutsche Sprache und Literatur an der Münchener Technischen Hochschule. Er beteiligte sich an beiden Münchener Dichterbüchern und war auch eifriges Mitglied des „Krokodil“. Persönlich wird ihm nachgerühmt, daß sein goldenes Lachen — niemand lachte so! — jeden in der Seele froh gemacht habe. Seine eigenen epischen Dichtungen wie „Lanzelot und Ginevra“ (1859) und „Hugdietrichs

Brautfahrt" (1863) erneuern in zierlicher Form die mittelhochdeutschen Sagenstoffe. Am bekanntesten ist sein Klostermärchen „Bruder Rausch" (1882), wo ein heidnisches Wichtelmännchen dieses Namens, das Jahrhunderte in einer Bergesspalte verschlafen hat, nun auf seine Weise in dem an jener Stelle inzwischen gegründeten Kloster in Tätigkeit tritt. Auch Hertz aber war wie Schack in erster Linie Übersetzer und Umdichter. Gottfried von Straßburgs „Tristan und Isolde" (1877) und Wolframs „Parzival" (1898) gewannen sich in ihrem neuen Gewande jetzt erst ungezählte Leser. Sein Meisterstück ist das „Spielmannsbuch" (1886), eine Sammlung französischer Epen aus dem 12. und 13. Jahrhundert. Hertz ist es zu danken, wenn von der rührenden Liebe Aucassins und Nicoletes heute nicht allein die Literarhistoriker und Sprachforscher etwas wissen. Auch das „Rolandslied" wurde von ihm verdeutscht. Am 7. Januar 1902 ist er gestorben.

Hertz hat so in der Linie weitergewirkt, die Karl Simrock (1802—1876), der Bonner Professor, mit soviel Glück bezeichnet hatte. Da müssen wir denn sogleich noch eines andern Mannes gedenken, der, wenn er auch nicht ganz in diesen Kreis gehört, doch zeitweise mit ihm verkehrt und als Gast am Tisch der „Krokodile" gesessen hat. Das ist **Wilhelm Jordan**. Sein Leben war bewegt. Er wurde am 8. Februar 1819 in Insterburg geboren, studierte in Königsberg zuerst Theologie, dann Philosophie und Naturwissenschaften, setzte darauf seine Studien in Berlin fort und war dann an verschiedenen Orten als Lehrer, Schriftsteller und Journalist tätig. 1848 wurde er ins Frankfurter Parlament gewählt. Als Sekretär des Marineausschusses wurde er pensioniert. Später reiste er als Vortragender umher und kam so auch nach München. Wie Bodenstedt weilte er sogar zeitweise in Nordamerika. Am 25. Juni 1905 ist er in Frankfurt gestorben. Dieser Freiheitsfanatiker hat sich ebenfalls nicht durch seine mannigfachen Dichtungen eigener Erfindung („Demiurgos", 1852/54, u. a.) Bahn gebrochen, sondern durch seine Umdichtung des Nibelungenliedes („Siegfriedssage", 1867/68. — „Hildebrands Heimkehr", 1874) in pathetischen Stabreimversen und in modernem Geiste. Das Beste des alten Liedes geht freilich dabei verloren, ohne in entsprechenden Werten Ersatz zu finden. Jordans Dramen und Zeitromane („Die Sebalds", 1885) vollends sind kaum der Erwähnung wert. Die von ihm angestrebte Vereinigung von Wissenschaft und Dichtung ist ihm jedenfalls nicht gelungen.

Zu den Mitgliedern des engeren Münchener Kreises, von Geibel eingeführt, gehörte **Hermann Lingg**. Er wurde in Lindau am 22. Januar 1820 geboren, besuchte das Gymnasium zu Kempten, studierte in München, Berlin, Prag und Freiburg Medizin, wurde bayrischer Militärarzt in Augsburg, Straubing und Passau, ließ sich dann pensionieren und zog 1851 nach München, wo ihm vom König Max II. ein Jahresgehalt ausgesetzt wurde. Er starb am 18. Juni 1905. Linggs Hauptwerk ist das riesige Epos „Die Völkerwanderung" (1866—68). Aber wir bezwingen diese schön gebauten Ottaverimen nur noch zum kleinsten Teil. Die Bilder sind übertrieben, die ganze Vorstellungsweise ist überspannt, der Inhalt langweilig. Nicht viel höher stehen seine Dramen („Die Walkyren". — „Catilina". — „Der Sohn des Dogen").

Dagegen liest man die „Byzantinischen Novellen“ trotz der auch hier unleugbar vorhandenen Überspanntheit noch immer gern. Am besten ist Linggs Lyrik, von der leider meist nur eines der schwächsten Stücke, „Der schwarze Tod“ („Erzittre Welt, ich bin die Pest“), bekannt ist. Geibel und Heyse haben den Lyriker Lingg besonders hochgeschätzt. Als Linggs „Gedichte“ 1854 mit einer Vorrede Geibels herauskamen, beurteilte Heyse sie mit treffender Schärfe (11. 1. 1855): „Es sind Gedichte von großer Klarheit und Kunst der Form und doch häufig ohne jene runde abschließende Fassung des Inhalts, deren selbst die mäßigsten Talente heutzutage bald Meister werden, Anklänge an die stolzeste Pracht des Schillerschen Stils, neben rührend einfachen, wehmütig herausgesungenen Liedern, die vollste Macht über das Wort, um innerliche Nöte vom Herzen abzulösen, und ein spärlicher Gebrauch dieser Macht, die doch so tröstlich ist.“ Als Beispiel zu Heyses Kritik mag hier Linggs Gedicht „Heimkehr“ folgen:

In meine Heimat kam ich wieder,
Es war die alte Heimat noch,
Dieselbe Luft, dieselben Lieder,
Und alles war ein andres doch.

Die Welle rauschte wie vorzeiten,
Am Waldweg sprang wie sonst das Reh,
Von fern erklang ein Abendläuten,
Die Berge glänzten aus dem See.

Doch vor dem Haus, wo uns vor Jahren
Die Mutter stets empfing, dort sah
Ich fremde Menschen fremd gebaren;
Wie weh, wie weh mir da geschah!

Mir war, als rief es aus den Wogen:
Flieh, flieh und ohne Wiederkehr!
Die du geliebt, sind fortgezogen
Und kehren nimmer, nimmermehr.

Außer den Genannten waren ausgesprochene Lyriker des Münchener Kreises Grosse, Leuthold und Greif.

Julius Grosse wurde 1828 in Erfurt geboren. Er war zuerst Architekt und Geometer, studierte dann in Halle, wo er Roquettes Freund wurde, und kam darauf (1852) nach München, wo er die „Neue Münchener Zeitung“ redigierte, vor allem aber zusammen mit den „Krokodilen“ dichtete. Als Generalsekretär der Weimarer Schillerstiftung starb er am 9. Mai 1902 zu Torbole. Er verfaßte kleinere Versepen („Das Mädchen von Capri“, 1860. — „Gundel vom Königssee“, 1864. — „Das Volkramslied“, 1889) und Dramen, war aber nur als Lyriker erfolgreich. Grosse ist wenig bekannt und gehört doch zu unsern feinsten Stimmungskünstlern. Mehr als andere unter den Münchenern, die ihn „den letzten Romantiker“ nannten, ist er ein Führer zur neuen, zur modernen Kunst geworden.

Im lärmenden Tag, im stürmenden Drang
Die Stunden kommen und gehen;
Ein süßes Geheimnis schon jahrelang
Blieb leuchtend darüber stehen.
Im rauschenden Wald, am rollenden Meer,
An Freundesgelages Bränden
Wandelt' es lächelnd neben mir her,
Umschlang mich mit weichen Händen.
Und sinken die Nebel in dunkler Luft
Auf totenstiller Heide,

So spielt es und sinkt wie im Sonnenduft
Mitten im mächtigen Leide.
Droben die Sterne, drunten die Seen,
Rings trauernde Einsamkeiten —
Fühl' ich in mir deine Seele wehn,
Wandl' ich in Ewigkeiten.

Diese Stimmungskunst bleibt dem Dichter auch dann treu, wenn seine Lyrik ins Epische hinüberklingt.

In der Kapelle war's. Beim Kerzenschein
Die Messe klang. Die Fenster aus und ein
Um hohe Säulen Schwalben zwitschernd flogen.
Zwar sprach mein Mund zu dir im Liebesschwur,
Beklommen nur — doch in die Zukunft zogen
Beflügelte Gedanken ihre Spur.

Hinaus dann traten wir. Fern überm See
Das Kirchlein blitzte und der Alpenschnee
Noch lang uns nach in leichtbewegten Wellen.
Erlöst war, was das Herz am liebsten denkt,
Vernommen hattest du's. Nach zitternd hellen
Lichtblicken war dein Auge still gesenkt.

Die Rose, die ich morgens dir gepflückt,
Ruht über Tag an deiner Brust beglückt.
Als sie am Abend welk sank in die Fluten,
Da blühten deine Lippen auf und lang
Im Sternenglanz sie auf den meinen ruhten —
Der stille Mond ging leuchtend seinen Gang.

Im „Münchener Dichterbuch" wurde von Geibel — der 1862 auch mit ihm fünf Bücher französischer Lyrik herausgab — **Heinrich Leuthold** eingeführt. Er hat ein schweres Schicksal gehabt. Am 9. August 1827 wurde er in Wetzikon bei Zürich geboren. Nachdem er studiert hatte und Lehrer in Lausanne gewesen war, kam er 1857 nach München. Hier erregte er durch die Formvollendung seiner Gedichte erfreuliches, durch seine verbitterte Stimmung unliebsames Aufsehen. Seine innere Unzufriedenheit war nicht nur die Folge seiner gedrückten Lebensverhältnisse, sondern vor allem der Vorbote eines Leidens, das schließlich in Wahnsinn ausartete. Das führte bereits vorher zu seinem Austritt aus dem „Krokodil". In einem der Münchener Winkelblättchen erschien ein Spottgedicht gegen Julius Grosse, als dessen Verfasser Leuthold bezeichnet wurde. Als ihm bei der nächsten Sitzung der Vorsitzende, damals Heyse, das Blatt vorhielt, überflog eine dunkle Röte seine fahle Wange. Er sprach kein Wort, stand auf, verließ die Versammlung und erschien nie wieder. 1877 mußte er in die Irrenanstalt Burghölzli bei Zürich gebracht werden, wo er am 1. Juli 1879 starb. Zu seinem Epos „Penthesilea" begeisterte ihn eine Enkelin Wilhelm von Humboldts. Aus seinem Nachlaß trat 1907 das Epos „Hannibal" zutage. Wirklich lebensfähig ist doch aber nur seine Lyrik, die gesammelt nach seinem Tode von Gottfried

Keller und Jakob Bächtold herausgegeben wurde. Er war ein Sänger der Natur, die er in Wind und Wogen zu suchen liebte. Aber auch für den stillen Waldsee fand er zarte Linien und weiche Worte für den „Blätterfall“:

Leise, windverwehte Lieder,
Mögt ihr fallen in den Sand!
Blätter seid ihr eines Baumes,
Welcher nie in Blüte stand.
Welke, windverwehte Blätter,
Boten naher Wintersruh,
Fallet sacht! — ihr deckt die Gräber
Mancher toten Hoffnung zu.

Er ist es selbst, von dem er hier verzweifelnd spricht. Hat er doch im „Herbstgefühl“ vergeblich gebeten:

Wie ringsum alles stirbt und endet!
Bei diesem Welken und Verderben
Fleh ich: o Gott, laß mich nicht sterben,
Eh' ich ein schönes Werk vollendet.

Welches Ende ihm drohte, schien er zu ahnen („Auf den Tod eines jungen Dichters“):

Wohl, wem früh schon der Befreier
Tod sich naht, wem — Hölderlin
Oder Lenau gleich — die Schleier
Sanfter Nacht den Geist umziehn.

Am bekanntesten von den drei zuletzt genannten Lyrikern ist **Martin Greif**, und sicherlich ist seine Kunst die reifste. Sie verbindet Geschlossenheit der Form mit der des Inhalts. Eine Reihe seiner Lieder ist ins Volk gedrungen, wie „An Deutschland“ („Sei gegrüßt, du Heldenwiege“), „An Goethe“ („Schreitet dem sterblichen Menschengeschlechte einmal ein Seher deutend voran, nimmer vergessen werden die Züge, denen die Gottheit Sprache verliehn“), „Abendlied“ („Schallendes Hämmern tief unten im Tal“) und „Vor der Ernte“:

Nun störet die Ähren im Felde
Ein leiser Hauch,
Wenn eine sich beugt, so bebet
Die andre auch.

Es ist, als ahnten sie alle
Der Sichel Schnitt —
Die Blumen und fremden Halme
Erzittern mit.

Aber Greif besitzt nicht die Stimmungskunst Grosses, nicht Leutholds zarte Anpassung des Klanges an den Gegenstand. Seine Dramen vollends sind nicht der Erwähnung wert. — Der Name Martin Greif war ursprünglich ein Pseudonym. Der Dichter hieß in Wirklichkeit zunächst Friedrich Hermann Frey. Er wurde am 18. Juni 1839 zu Speyer geboren, war bayrischer Artillerieoffizier, nahm aber 1867 seinen Abschied und ließ sich in München nieder. 1882 legte er sich sein Pseudonym als bürgerlichen Namen bei. Er starb am 1. April 1911.

Zu diesen Münchener Lyrikern gehört seiner ganzen Art nach der Schwabe **Joh. Georg Fischer** (1816—1897); er wird jedoch meist überschätzt und daher hier

nur andeutungsweise innerhalb eines Kreises erwähnt, mit dem er äußerlich nichts zu tun hat.

In der Prosa war der Bedeutendste der Münchener Gruppe **Wilhelm Heinrich Riehl.** Er wurde im Jahre 1823 zu Bieberich a. Rh. geboren und besuchte das Gymnasium in Wiesbaden und Weilburg. Über das letztere plaudert er launig im ersten Stück seiner „Kulturgeschichtlichen Charakterköpfe": „Die Idylle eines Gymnasiums." Im Weilburger Walde begeisterte er sich für Goethe, Schiller, Klopstock, Herder, Jean Paul und Walter Scott. „Als Rezensent", sagt er am Schluß jener Schilderung, „unterschied ich einmal zwischen Büchern, die man im Walde lesen könne, und solchen, die nicht einmal im Walde genießbar seien, worauf mir verschiedene Schriftsteller ihr neuestes Buch überschickten mit der freundlichen Aufforderung zur ‚Waldlektüre'." Er studierte in Marburg, Göttingen und Gießen Theologie, Philosophie und Musik, darauf in Bonn Kulturgeschichte und war in der Folge an verschiedenen Orten als Journalist tätig. 1854 erhielt er in München eine Professur für Staatswirtschaftslehre, 1859 ebenda für Kulturgeschichte. Das war die Zeit, in der er mit den anderen Münchener Dichtern in eine enge Gemeinschaft trat. Seine Novellensammlung „Aus der Ecke" bezeugt noch besonders jenes Zusammensein mit Geibel und Heyse bei der alten Staatsrätin von Ledebour. Als ihm damals ein Sohn geboren wurde, waren die beiden anderen Väter aus der Ecke Paten, und das Kind erhielt den Namen Eckbert. „Ich schrieb Novellen", erzählt Riehl im Vorwort zu der soeben erwähnten Sammlung, „zuerst für die Ecke, dann aus der Ecke. Nicht als ob das meine ersten Novellen gewesen wären! Seit meinem 18. Lebensjahre, wo ich meine erste, gottlob längst vergessene Novelle in einem belletristischen Blatte hatte drucken lassen, war ich unter der Hand stets verschämter Novellist geblieben. Allein die meisten Novellen vor der Eckenzeit taugten nicht sonderlich viel. Und dennoch dachte ich immer mit Sehnsucht an das kindliche Glück zurück, welches mir die Abfassung meiner ersten Novelle bereitet hatte. Und sie war gedruckt, ja sie war sogar honoriert worden! Ich erhielt einen halben Kreuzer für die große Druckzeile, in Summa zehn Gulden, und für dieses Honorar machte ich eine Taunus-, Rhein- und Lahnreise von 14 Tagen, hatte in Frankfurt die Freude, meine liebste Oper, die ‚Zauberflöte', zum erstenmal zu hören, und kaufte mir für den heimgebrachten Rest des Geldes noch Molières sämtliche Werke antiquarisch ..... Die Kritik der Ecke öffnete mir zuerst die Augen, und ich danke es insbesondere meinem lieben Freunde Heyse, daß er mir, wenn auch nur in flüchtigen Worten, zuerst ein Licht aufsteckte über Wesen und Kunstgeheimnis der Novelle." So erschien denn 1856 der erste Sammelband unter dem Titel „Kulturgeschichtliche Novellen". Es folgten 1863 zwei Bände „Geschichten aus alter Zeit", 1868 das „Neue Novellenbuch", 1874 die Sammlung „Aus der Ecke", 1880 „Am Feierabend" und 1888 „Lebensrätsel". In sieben Bänden gab der Cottasche Verlag 1898 alle fünfzig Novellen heraus.

Mochte Riehl selbst sein Dichten auch anders ansehen: ihn interessierte doch mehr die Kulturgeschichte als ihr Träger, der Mensch. Wir sehen es an den hübsch zusammengestellten Novellen, wir hören es aus den Worten, mit denen er seine Ziele

bezeichnet. Seine Novelle will etwas, und die Kunst soll nichts wollen. Also seine Novelle will ein noch die Gegenwart beschäftigendes „psychologisches Problem lösen, ein geistreiches Paradoxon seines scheinbaren Widerspruchs entkleiden, aber nicht durch eine lehrhafte Beweisführung in Worten, sondern durch die poetische Dialektik der Tatsachen, durch die artig verflochtene Handlung einer Geschichte, die unvermerkt zum überraschenden und dennoch überzeugenden Schlusse führt". Auch Stimmung wird man in Riehls Novellen vergeblich suchen. Aber sie sind menschlich wahr und kulturgeschichtlich treu. Meisterstücke sind „Der Stadtpfeifer", „Der stumme Ratsherr", „Der Fluch der Schönheit", „Am Quell der Genesung" und „Rheingauer Deutsch", wo die deutsche Gesinnung des Verfassers köstlich ironische Worte findet, denn er läßt einen windigen, ehrlosen Bedienten zu dem wackeren Schultheiß auf die Frage, was er eigentlich für ein Landsmann sei, sagen: „Ich bin Weltbürger, obgleich aus Schwabach gebürtig, aber ich habe schon in der halben Welt gedient." Mag diese Novelle künstlerisch von anderen überragt werden, so kann doch keine dem Deutschen größere Freude machen.

Von den wissenschaftlichen Arbeiten Riehls haben einige große Bedeutung; so besonders die „Kulturstudien aus drei Jahrhunderten" (1859), die vierbändige „Naturgeschichte des Volkes" (1853—69) und „Die deutsche Arbeit" (1861).

Riehl wurde 1883 geadelt und 1885 zum Direktor des Kgl. Nationalmuseums in München ernannt. Als Geheimer Rat starb er am 16. November 1897.

Einen großen Dramatiker hat der Münchener Kreis nicht besessen — wir müßten denn **Adolf Wilbrandt** als einen solchen bezeichnen. Aber eigentlich groß war er weder im Drama noch in der Prosa. Er wurde am 24. August 1837 in Rostock als Sohn eines Universitätsprofessors geboren. Er studierte Jura, Philosophie und Geschichte, erwarb in München den Doktorgrad, wurde dann Journalist, bereiste Frankreich und Italien und hielt sich von 1865 bis 1871 wieder in München auf, wo er mit den „Krokodilen" und besonders im Hause Paul Heyses verkehrte, der auf ihn großen Einfluß gewann. Er ging darauf nach Wien, wo er 1873 heiratete und 1881—87 Direktor des Burgtheaters wurde. 1884 verlieh ihm der König von Bayern den Adel. Als er seine dramaturgische Tätigkeit in Wien aufgab, zog er sich in seine Heimatstadt Rostock zurück, wo er am 10. Juni 1911 starb.

Zunächst dürfen wir nicht vergessen, daß Wilbrandt 1863 einen großen Dichter fast neu entdeckt hat, Heinrich von Kleist, dem er eine Biographie widmete. Von der ungeheuren Menge seiner Dichtungen ist heute nur noch wenig lebendig; vielleicht die Tragödien „Der Meister von Palmyra" (1889) und „Arria und Messalina" (1874), das Künstlerlustspiel „Die Maler" (1872), einige Novellen wie „Der Lotsenkommandeur" (1882) und höchstens noch der Roman „Hermann Ifinger" (1892). Schweres, traumhaftes Grübeln, verbunden mit gewissenhafter Beachtung aller Kunstformen, gibt seinen meisten Schriften das Gepräge. Durch Heyse kam ein leichterer, freierer Zug in seine Poesie. Aber noch 1895 entstand ein so gedankenschweres, dabei unkünstlerisches Gebilde wie der Roman „Die Osterinsel".

In seinen „Erinnerungen" sowie in seinen „Gesprächen und Monologen" hat

Wilbrandt wichtige Bekenntnisse hinterlassen, die ein Bild seiner vielseitigen Geistesarbeit geben. „Aus Pietät", sagt er, „ward ich Jurist, aus Neigung Historiker, aus Patriotismus Journalist, aus Naturtrieb Poet." „Ich war", erzählt er in dem ‚Gespräch', das fast zur Biographie wird (1875, erschienen 1889), „35 Jahre alt, als mein erstes Trauerspiel über die Bretter ging, und doch hab' ich schon mit 12 Jahren Trauerspiele geschrieben. 36 war ich alt, als ich ‚Gedichte' herausgab, und doch gibt es noch ein kleines Heft mit sinnverwirrenden Zeichnungen und streckversigen Gedichten, die ich als Sechsjähriger meinem Vater zum Geburtstag bescherte. Meine ganze Knabenzeit hindurch fand ich es so selbstverständlich, daß ich dichtete und mich zum Dichter ausbildete, wie etwa ein Kronprinz sich auf den Regenten vorbereitet..... Ich studierte Sprachen und Literaturen vom Morgen bis zur Nacht; ich warf mich meinem Vater zuliebe auf die Jurisprudenz (wie sonderbar ist mir jetzt zumute, wenn ich mich erinnere, daß ich die Institutionen des römischen Rechts wörtlich auswendig gewußt habe!), ich brütete dann in Berlin über der Hegelschen Philosophie, ward Ägyptolog unter Lepsius und als Friedrich Eggers' Freund in Franz Kuglers Haus Jünger der Kunstgeschichte. Ich trat in München in Sybels historisches Seminar und gewann mit einer Schrift über Gottfried Hagens Reimchronik den Preis..... Als die in München lebenden Patrioten die ‚Süddeutsche Zeitung' gründeten und zu meiner Überraschung mich, den Zweiundzwanzigjährigen, dazu warben, warf ich meine neuen poetischen Versuche beiseite..... Übersetzer, Korrektor, Kritiker, Theaterreferent, Feuilletonist, Leitartikler, politischer Redakteur, Überwacher der Druckerei, oft Chef und alles zugleich." Gewiß alles war er, auch als Dichter versagte er auf keinem Gebiet; nur war er vielleicht doch nicht Dichter genug, um unsterblich zu werden.

Eine ganz änliche Erscheinung ist **Wilhelm Jensen**, der ebenfalls als Gast bei den Münchener „Krokodilen" fröhlich zu Tische saß. Seine Romane und Novellen sind in ihrer Gesamtheit weder zu übersehen noch zu lesen. Selbst seine bekanntesten Romane wie „Karin von Schweden" (1872) und „Nirwana" (1877) — ein blutiges Zeitbild aus der französischen Revolution — sind wie auch sein vielgenanntes Epos „Die Insel" (1874) künstlerisch zerflossen und bleiben daher als Ganzes fast eindruckslos. Dagegen gelangen ihm von Zeit zu Zeit kleinere Werke von überraschender Schönheit. Er ist der Dichter des Chiemsees geworden, den er von seinem Landhause in Prien im Sommer fast täglich vor Augen hatte, seitdem er nach München übergesiedelt war. 1895 erschienen die Chiemgau-Novellen. Die Perle von alledem ist die Erzählung „Hunnenblut. Eine Begebenheit aus dem alten Chiemgau". Wie in Scheffels „Ekkehard" handelt es sich hier um einen Einfall der Hunnen in das süddeutsche Land bis hinauf zum Chiemsee, wo eine Nonne aus edlem Geschlecht namens Osila einem wilden Hunnenhäuptling zum Opfer fällt. Aus ihrem Geschlecht stammt das „Hunnenblut" der Erzählung, die fünf Menschenalter später im 11. Jahrhundert spielt. Der hunnische Abkömmling Putulung rächt sein heiß geliebtes Edelfräulein Adelhard an seinen Blutsverwandten, die ihr den Gatten getötet haben. Aber er hat dieses nicht verhüten können und ersäuft sich daher wie ein Hund, der unwachsam und untreu gewesen, indem er aus dem Einbaum mit einem Felsstück um den Hals in den See

springt. Stimmungsvoll schließt der Dichter: „Von leisem Abendwind bewegt, trieb der herrenlose Einbaum dahin. Das Kloster von Nonnenwörth spiegelte sein graues Gemäuer im See, und davor schwamm die Künzelsau, von gleichem rotem Licht des Sonnenunterganges beglänzt, in dem hilflos einst Osila über die kleine Erdscholle vor ihrem wilden, schwarzmähnigen Verfolger hingeirrt war. Friedlich glättete die kurz bewegte, glimmernde Wasserstelle sich aus, und in ewiger, gleichmütiger Ruhe sahen die rotglühenden Felskronen der hohen Berge auf den Chiemsee herab."

Jensens Heimat war der Chiemgau nicht. Er wurde am 15. Februar 1837 zu Heiligenhafen in Holstein geboren, besuchte das Gymnasium in Kiel und Lübeck, studierte zuerst Medizin, dann Philosophie und Literatur in Kiel, Würzburg und Breslau. Er lebte darauf in den verschiedensten Städten, journalistisch und schriftstellerisch tätig, und zog 1888 nach München, wo er bereits in den sechziger Jahren als Genosse der „Krokodile" gewohnt hatte. Am 24. November 1911 ist er in Thalkirchen gestorben.

Die übrigen Dichter dieses Kreises sind weniger bedeutend. **Karl Stieler** (1842—1885), der Sohn des Hofmalers Ludwigs I., hat außer Dialektdichtungen („Weil's mi freut", 1876, u. a.) auch Hochdeutsches verfaßt. Erwähnung verdient das „Winteridyll" (1886), das seinen geliebten und auch sonst besungenen Tegernsee landschaftlich ins rechte Licht setzt. **Hans Hopfen** (1835—1904), geborener Münchener, später Generalsekretär der Schillerstiftung in Wien, als Lyriker von Geibel im „Münchner Dichterbuch" 1862 eingeführt, ist noch durch Romane und Dorfgeschichten, vor allem aber durch seine Ballade von der Sendlinger Bauernschlacht bekannt. **Max Haushofer** (1840—1907), ein eifriges Mitglied des „Krokodil", im übrigen Professor der Staatswissenschaften an der Technischen Hochschule, hat sich in allen Gattungen der Poesie nicht ohne Glück versucht. Außerdem saß da als Gast **Melchior Meyr** (1810—1871), der aus Ehringen im Ries stammte und nach Beendigung des Studiums meist als Journalist tätig war. Von seinen Dichtungen haben sich nur seine Heimatgeschichten, die „Erzählungen aus dem Ries" (1856), behauptet. Zu seinen nächsten Freunden gerade in München (seit 1852) gehörte der dortige Professor der Ästhetik **Moritz Carrière** (18817—1895), der ebenfalls nicht nur mit bedeutenden wissenschaftlichen Werken, sondern auch mit poetischen Versuchen („Die letzte Nacht der Girondisten") hervortrat.

Schließlich dürfen wir den losen Humoristen **Wilhelm Busch** nicht vergessen, der lange in diesm Kreise gelebt und gewirkt hat. Er wurde am 19. April 1832 zu Wiedensahl bei Stadthagen in der Provinz Hannover geboren, besuchte das Polytechnikum in der Stadt Hannover und ging dann, um die Malerei zu studieren, nach Düsseldorf, Antwerpen und zuletzt nach München, wo er 1859 Mitarbeiter an den „Fliegenden Blättern" wurde. Er starb am 9. Januar 1908 in Mechtshausen bei Seesen. Wie könnten wir uns denn ohne Wilhelm Busch denken, ohne die köstlichen Zeichnungen und Verslein von „Max und Moritz" (1865), dem „Heilgen Antonius" (1870), der „Frommen Helene" (1872), „Pater Filucius" (1873), „Herrn und Frau Knopp" (1877) oder dem „Maler Klecksel" (1883)? Es ist ja ganz unmöglich, ohne diese tief aus dem Leben gegriffenen Gestalten auszukommen. Mit bewunderungs-

würdiger Treffsicherheit weiß Busch die verborgenen oder verleugneten Schwächen der Menschen zu finden, und mit unwiderstehlichem Humor gibt er ihnen typischen Wert und lehrreiche Bedeutung. Ein Schüler Darwins und Schopenhauers, war er im tiefsten Grunde Pessimist wie jeder große Humorist, und seine Weltanschauung war durchaus nicht die seines zufriedenen Philisters Knopp. Aber seine Kunst weiß die pessimistischen Schatten von Bild und Vers zu bannen, so daß wir in eine heiter lachende Sonnenwelt schauen, in der es als eine lustige Pflicht erscheint, die Dinge in ihrer Plattheit zu sehen. Das ist das Geheimnis des beispiellosen Erfolges bei diesem Künstler: der Tor wie der Weise, der beschränkte Kopf wie der freie Geist kommt hier auf seine Kosten.

München ist gewiß kein Weimar geworden. Aber das müssen wir zugeben: an Vielfältigkeit der künstlerischen und wissenschaftlichen Erscheinungen und an Buntheit der Bilder kann sich kein literarischer Kreis mit dem Münchener messen. Seine Bedeutung aber liegt vor allem darin, daß er gegen die in der realistischen und naturalistischen Zeit zunehmende Verwilderung der Kunstformen mit Nachdruck Einspruch erhob, ohne deshalb wie einst die Romantiker oder manche der zeitgenössischen lyrischen Epiker ins Himmelblau der Empfindungen oder in das tönende Geräusche der Phrasen und das Geklingel mit lieblichen Wörtlein und Verslein zu geraten. Die Münchener zeigten, daß man ein bedeutender Dichter sein könne auch dann, wenn man ein Meister der äußeren Form ist, daß man aber ohne diese Meisterschaft selbst bei innerstem Erleben doch nur Werke schafft, die allenfalls für die Gegenwart Wert haben und vielleicht von ihr bejubelt werden, die aber der Zeit, die sie in ihrem Fluge mit sich reißt, keinen Widerstand entgegenzusetzen fähig sind. So bilden die Münchener Dichter, da sie zugleich Wirklichkeit und Lebenswahrheit auf ihre Fahne schrieben, eine feste Brücke von der alten zur neuen Kunst.

8. Ernst Wichert.

Einer der Führer der Münchener Dichtergruppe, Paul Heyse, sagt im Schlußkapitel des 1. Bandes seiner „Jugenderinnerungen und Bekenntnisse“, nachdem er als seine Freunde Hermann Kurz und Ludwig Laistner erwähnt hat: „Noch eines dritten Freundes muß ich hier gedenken, mit dem ich über dreißig Jahre aufs innigste verbunden blieb: Ernst Wicherts. Er war fast genau ein Jahr jünger als ich, am 11. März 1831 in dem preußisch-litauischen Städtchen Insterburg geboren, hatte dann bis 1859 bei seinen Eltern in Königsberg gelebt und sich der Juristerei gewidmet, verschiedene Ämter in verschiedenen Städten Ostpreußens bekleidet, und wurde endlich im Jahre 1888 als Kammergerichtsrat nach Berlin versetzt. Doch neben seiner juristischen Tätigkeit, mit der er es sehr ernst nahm, hatte er sich schon früh im Drama versucht, zunächst in historischen Stoffen (sein erstes Stück „Unser General York“, 1858, dann der „Withing von Samland“, zuletzt „Aus eigenem Recht“, womit er in Berlin einen großen Erfolg errang), dann in Lustspielen, von denen der „Narr des Glücks“, „Biegen oder brechen“, „Ein Schritt vom Wege“ mit Glück über viele Bühnen gingen. Später wandte er sich dem historischen Roman zu, dessen Stoffe er aus seiner ostpreußischen

Heimat nahm — große, trefflich komponierte und mit lebhafter Farbe dargestellte Geschichtsbilder, denen er kleinere novellistische Arbeiten folgen ließ unter dem Titel „Litauische Geschichten", das für seine Anerkennung in breiten Schichten Entscheidendste, was wohl auch auf lange hinaus seinen Namen lebendig erhalten wird. Seine dramatischen Erstlinge hatte er mir in den sechziger Jahren zugeschickt, eine nähere Anknüpfung ergab sich, da er eine meiner chinesischen Novellen in Versen, „Die Brüder", zu einem Libretto für Richard Wüerst bearbeitete. Ein bald darauf folgendes persönliches Begegnen stiftete eine Freundschaft zwischen uns, die ohne jede Trübung in brüderlicher Wärme bis an seinen Tod Mitte Januar [21. 1.] 1902 fortdauerte. Die Geschichte der Literatur weist mehrfach Fälle auf, wo sich scharfer juristischer Verstand mit reicher dichterischer Phantasie verträglich zusammenfand und ein Justizrat und Poet dazu morgens zum Büro mit Akten, abends auf den Helikon ging. . . . . Je länger ich ihn kannte, je mehr lernte ich die tiefe Redlichkeit und allem Schein abgeneigte Güte seines Charakters schätzen, und je dankbarer empfand ich es, daß ich an diesem äußerlich schlichten und sogar etwas nüchternen Manne einen so warmen Freund gewonnen hatte." Mit Wichert zusammen gründete Heyse 1871 die Genossenschaft deutscher Dramatiker und Komponisten, die bis zum 1. Oktober 1899 lebte.

Dem Urteil über Wichert aus so berufenem Freundesmunde ist persönlich nur wenig hinzuzufügen. Seit 1896 befand er sich im Ruhestande. Den Stoff zu seinen „Litauischen Geschichten" (1881) sammelte er 1860 als Kreisrichter zu Prökuls an der russischen Grenze.

Es ist so, wie Heyse sagt: die „Litauischen Geschichten" haben Wichert volkstümlich gemacht, obwohl sie von „Heinrich von Plauen", einem der besten deutschen Romane, der in demselben glücklichen Jahre 1881 erschien, naturgemäß weit in den Schatten gestellt werden. Die Dramen dagegen sind nur Mittelgut.

Die beste der „Litauischen Geschichten" ist schwerlich, wie man oft behaupten hört, die erste, „Ansas und Grita", wenngleich auch sie zu Wicherts Glanzstücken gehört, sondern „Der Schaktarp". Der Dichter scheint das selbst empfunden zu haben, denn in der Vorrede, einer Ansprache an seinen Freund Louis Passarge, weist er auf diese Erzählung ganz besonders hin. „Die Gegend", sagt er da, „in welcher der Schaktarp haust, haben wir vor einigen Jahren zusammen durchwandert, sie hat einen wesentlich anderen Charakter als der Strich Landes an der russischen Grenze. . . . Nur bemerke ich — nicht für Dich —, daß Schak-tarp ein litauisches Wort ist und eigentlich ‚zwischen Zweigen' bedeutet. Man hat eben an die Zeit zu denken, wo in diesem den Überschwemmungen der großen Flüsse ausgesetzten Gebiete die Wege nur durch aufgelegte Baumzweige, also Herstellung eines Knütteldammes, gangbar gemacht werden können." Der Ort der ergreifenden Handlung ist genauer das Dorf Gilge am Ausfluß des Gilgestromes, der zwischen Pregel und Memel (Niemen) in das Kurische Haff mündet. „Ein scharfes Auge", heißt es in der Erzählung, „erkennt in weitester Ferne den grauen Streifen der Nehrung."

Diese literarisch sonst völlig unbekannte Gegend gewinnt, dank der Kunst des Dichters, jetzt in den Augen des Lesers ungeahnte Reize. Ein Hauch von Schwermut

lagert über dieser Haff- und Flußlandschaft und ihren Bewohnern, die so lebenswahr aus dem eigenartigen Rahmen heraustreten. Besonders die Frauengestalten sind dem Dichter gelungen: diese starrsinnige aber brave Frau Grita und ihre Magd Else, die dank ihrer Herzenstüchtigkeit schließlich doch die Zustimmung ihrer Herrin zu dem Ehebunde mit deren Sohn Endrik gewinnt, haben die deutsche Literatur auch nach der Seite der Charakterzeichnung hin neu bereichert.

Die „Litauischen Geschichten" sind kleinere Ausschnitte aus dem Gesamtbilde der ostmärkischen Landschaft, der Wichert einmal durch ein groß angelegtes, in prächtigen Farben schimmerndes Gemälde literarische Unvergänglichkeit verliehen hat: in dem Roman aus der letzten Glanzzeit des Deutschen Ritterordens, „Heinrich von Plauen".

9. Wicherts „Heinrich von Plauen".

Für ein Dutzend Auflagen hat dieser dreibändige Roman ein Menschenalter, rund dreißig Jahre, gebraucht. Das ist ein günstiges Ergebnis, aber er hätte weit mehr verdient.

Wir befinden uns im Jahre 1410 und erleben zunächst mit dem Helden der Erzählung Heinz von Waldstein, der später als Sohn des Komturs von Schwetz, Heinrichs von Plauen, auftritt, ein Gefecht an Bord eines Zweimasters mit Seeräubern auf der Ostsee, gerade gegenüber der Hela-Spitze, während der Fahrt von Lübeck nach Danzig. Auf demselben Schiffe befindet sich außer dem Danziger Ratsherrn Bartholomäus Groß, dem Schwiegersohn des Bürgermeistres Konrad Letzkau, der Junker Hans von der Buche, der mit Heinz Freundschaft schließt, und dessen Schwester Natalia später der Mittelpunkt des eigentlichen Romanes wird. Dann fahren wir in die Weichsel und ihren Nebenarm, die Motlau, ein, vorüber an dem Ordensschloß in der Burgstraße, das heute nicht mehr steht, an der Langen Brücke rechts, der Speicherinsel links bis zum Koggentor, dem heutigen Langgasser Tor. Wir werden nun mit Stadt und Schloß sowie den näheren Lebensverhältnissen der Regierenden und Regierten in leichter, erzählender Form bekannt gemacht und begleiten darauf die Freunde, von denen der eine, Heinz, inzwischen sein Herz an die anmutige Danzigerin Maria Huxer verloren hat, nach Schwetz zum Komtur Heinrich von Plauen, wo Heinz seine Schwester Waltrudis findet, zu der Hans alsbald in Liebe entbrennt, und dann zu dem wenige Meilen von Graudenz und der Weichsel abliegenden Melnosee, an dessen Ufern Hans in Buchwalde zu Hause ist. Hier lernt Heinz in dem finstern Waldmeister Gundrat zunächst seinen Großvater kennen — ohne es zu wissen —, denn mit dessen Tochter Mechthild war der Ritter Heinrich von Plauen wider den Willen ihres Vaters eine heimliche Liebesehe eingegangen, und der Vater hatte darauf, als er Mechthild nach langem Suchen endlich fand, sie in aufsteigendem Jähzorn erschlagen. Ferner begegnet Heinz hier der Natalia, der schon genannten braunäugigen Halbschwester seines Freundes, in deren Adern deutsches und polnisches Blut rollt, denn ihr Vater hatte nach der Geburt ihres Halbbruders und dem Verlust seiner Frau, einer Deutschen, eine Polin geheiratet. Natalia, leidenschaftlich und ungestüm, im Grunde aber edel und zart denkend, wird von Liebe zu Heinz ergriffen. Damit ist der Konflikt des

Romans gegeben, zumal jetzt polnisches Blut in vielfachem Sinne mit deutschem streitet. Hübsch hat der Dichter Natalia durch den Mund ihres Bruders als typisches Mischblut charakterisiert: „Es treiben sich zwei Geister in ihr um, und meist tauchen sie immer neckisch auf und ab, so daß bald der eine, bald der andere in raschem Wechsel sein Gesicht zeigt. Du sprichst mit ihr ganz ernst, und im nächsten Augenblick fliegen ihre Gedanken davon wie eine Schar Spatzen. Du hörst sie über ein Nichts ausgelassen lachen, und gleich darauf fragt sie dich etwas, das kein Professor beantworten kann. So ist sie wie ein rechter Kobold, den man stets fangen möchte und nie halten kann."

Vom Melnosee folgen wir Heinz nach der hohen Marienburg an der Nogat, dem Haupthause des Deutschen Ordens, wo der Junker nun in des Hochmeisters Ulrich von Jungingen persönlichen Dienst tritt. Fast unmittelbar darauf geht es hinaus, dem anrückenden Polenheer unter König Jagello entgegen. Der Tag der Schlacht von Tannenberg bricht an. Die Polen siegen, der Hochmeister fällt, Heinz bleibt schwer verwundet auf dem Schlachtfelde liegen — in düsterer Schönheit entrollt sich vor uns dieses weltberühmte Schlachtenbild. Damit schließt der erste Band.

Jetzt zeigt sich, den Tatsachen der Geschichte gemäß, Heinrich von Plauen in seiner Größe. Er wirft sich in die Marienburg und rettet dadurch sie und das Land vor den Polen. Hans von der Buche, der ihm die Schreckensnachricht gebracht und seinen Vater ebenfalls in der Schlacht verloren hat, findet bei seiner Ankunft am Melnosee, daß Mutter und Schwester nach dem polnischen Schloß Sczanowo unweit der Grenze an der Weichsel übergesiedelt sind. Dorthin wird, während er selbst Waltrudis nach der Marienburg begleitet, der verwundete Heinz geschafft. Mit hingebender Liebe widmet sich Natalia der Pflege, doch gelingt es ihr schließlich nur dadurch, den Todwunden dem Leben zu erhalten, daß sie den Leibarzt des Königs, einen häßlichen Juden, mit einem Kusse bezahlt. Inzwischen gehen die großen Ereignisse ihren Gang, der König Jagello muß von der Marienburg wieder abziehen. Heinz weiß nichts davon. Natalia stützt ihn, als er wieder zu gehen anfängt, sie spielt mit ihm Schach, sie ist immer allein bei ihm. Sein ganzes Sein beginnt sich seiner Retterin zuzuneigen — da bringt ihm ein Handelsjude Nachricht von Maria, und der Traum verfliegt, zum Kummer Natalias, die, nachdem ihr Stolz durch die Liebe gebrochen ist, ihn wie ihren Gefangenen bewacht. Doch er flieht nach Danzig, wo jetzt von dem dortigen hinterlistigen Komtur die beiden Bürgermeister und Bartholomäus Groß dem Tode überliefert werden. Die Nachricht hiervon erreicht den Hochmeister im Königsberger Schlosse, wo sich nun auch Heinz einstellt, doch nur, um alsbald nach Danzig zu gehen.

Der dritte Band des Romans beginnt in Buchwalde am Melnosee, wo Hans als Erbe seines Vaters sein Haus einrichtet, während seine Mutter in Thorn bleibt und Natalia verstört bald hier, bald dort ist, meist wild in der Heide herumreitend. Am liebsten begleitet sie den alten Waldmeister Gundrat, der inzwischen in Heinrich von Plauen den Verführer und Geliebten seiner Tochter erkannt hat, auf der Jagd, oder sie sucht sich von einem Kräuterweibe einen Liebestrank zu beschaffen: auf das ewige Heil, sagt sie, leiste sie Verzicht, sofern sie nur hier auf Erden über einen einzigen

Menschen Macht erhalte, den sie liebe und hasse zugleich. Als sie erfährt, daß Heinz mit Maria gegen den Willen ihres Vaters aus Danzig fliehen will, eilt sie dorthin und vereitelt im letzten Augenblick die Flucht, indem sie sich zugleich ohne Bedenken dem Zorn des von ihr Geliebten aussetzt: „Das Leben ist mir nichts wert, der Tod willkommen. Sie schluchzte plötzlich laut auf. Ach, du weißt nicht, wie elend du mich gemacht hast."

Das Bild dieses Mädchens ist dem Dichter meisterhaft gelungen. Allmählich verwirren sich ihre Sinne, innere Glut und Verzweiflung verzehren sie. Sie mag nicht mehr bei der Mutter bleiben, auch nicht bei dem Bruder, der inzwischen, dank des alten Gundrat Eingreifen, Plauens Töchterlein Waltrudis hat ehelichen dürfen. Einmal folgt sie Zigeunern nach der ungarischen Hauptstadt, wo sie in Plauens Dienst auch Heinz wiederfindet. „Nimm mich zu dir", fleht sie, „wenn dein Herz sich meiner erbarmt. Ich will deine Magd und dein Stallbube sein." Er muß das zurückweisen und versucht vergeblich sie zu beruhigen. In halbem Wahnsinn wird sie dann für einige Tage die Geliebte jenes jüdischen Arztes, der Heinz geheilt hat, und versucht, diesen letzteren in plötzlicher Aufwallung und Verzweiflung zu vergiften, damit er nicht Maria gehöre. Dann ist sie wieder verschwunden wie ein Irrlicht. Als Heinz aber seine Schwester in Buchwalde am Melnosee besuchen will, da findet er an Stelle des alten Waldmeisters in dessen Hütte Natalia, die jetzt hier in der Wildnis haust: „Ich muß mich vor den Menschen verstecken, sie sprechen schlecht von mir." Getreulich berichtet er ihr alles, was er an Bitterem und Schwerem erlebt hat, und sie richtet ihn mit tröstendem Zuspruch auf und erfleht weinend seine Verzeihung dafür, daß sie ihn aus lauter Liebe habe vergiften wollen. Er schläft eine Nacht mit Natalia in der Hütte, und am nächsten Morgen geleitet sie ihn noch ein Stück Weges. Ihre wirren Reden haben sich seit gestern wundersam geklärt: „Das macht die gute Nacht, ich schlief noch keine wie die." Und nun bringt sie ihm das letzte Opfer ihrer Liebe: sie erzählt ihm, daß Maria nicht tot sei, wie er glauben muß. Nach wehmütigem Abschied kehrt sie um, nimmt Gift und zündet die Hütte an, in der sie sich einsam zum Sterben niederlegt. Noch an demselben Nachmittage kehrt Heinz mit dem Freunde und der Schwester zu ihr zurück, findet aber nur noch die verkohlte Leiche.

Über Heinrich von Plauen bricht inzwischen das historische Geschick herein. Er wird abgesetzt und einstweilen auf einer Höhe am Frischen Haff zwischen Königsberg und Balga untergebracht. „Von seinem kleinen Fenster aus schaute er über den breiten Wasserspiegel nach der samländischen Küste, die mit dichtem Walde besetzt war. Fischerboote kreuzten täglich das Haff — bald kannte er ein jedes an seinem Segel. Mitunter zog in der Ferne auch ein Schiff vorüber, das in Königsberg mit Getreide beladen war und den Ausgang in die freie See suchte." Heinz gewinnt nach Jahren als Hauptmann von Lübeck seine Maria in Danzig, zu derselben Zeit, da sein Vater, Heinrich von Plauen, nichtsahnend als Gefangener in der Danziger Burg sitzt. Im Jahre 1429 aber, da er im Alter als Pfleger nach dem Schlosse Lochstedt auf der Südwestspitze des Samlandes gebracht ist, erlebt er die Freude, die beiden Freundespaare mit ihren Kindern, also seine Kinder und Enkel, einmal alle zusammen bei sich

zu sehen. Heinz ist seines Schwiegervaters Nachfolger und Danziger Ratsherr geworden, Hans hat seine Besitzung Buchwalde am Melnosee verkauft und sich im Samlande angesiedelt, so daß Waltrudis dem greisen Vater dauernd nahe geblieben ist. In demselben Jahre noch ist dann Heinrich von Plauen, der Retter deutschen Wesens und deutscher Heimat vor Polengefahr, dort oben am Haff gestorben. In der Hochmeistergruft der Marienburg liegt er bestattet.

Ein wundersamer Reiz geht von diesem tiefgründigen Roman aus, dessen Hauptinhalt für die Jugend noch gesondert unter dem Titel „Heinz von Waldstein" von anderen verarbeitet ist. Der Roman verdient eine Verbreitung, wie sie Scheffels „Ekkehard" hat; denn warum soll nur Mittel-, Süd- und Westdeutschland den Vorzug haben, literaturfähig zu sein? Die stille treue Ostmark, mit deutschem Blut gegen fremden Ansturm so oft behauptet, hat im Gegenteil ungleich höhere Rechte an deutsche Liebe und deutsches Lesen als die von der römischen Kultur schon so früh bedachten Gegenden Bayerns und Schwabens. Gerade die Literatur vermag hier viel, wenn sie künstlerisch hochsteht wie Wicherts „Heinrich von Plauen". Ein Denkmal also nicht nur der neueren Literatur ist dieser Roman, sondern zugleich des deutschen Gedankens, der nicht an Elbe und Oder haltmacht, vielmehr die Länder deutscher Zunge überspannt von den Alpen bis zum Frischen und Kurischen Haff, vom Fels zum Meere.

10. Gustav Freytag.

Schön ist's, wenn schon der Morgenwind eine bekränzte Stirn umspielt. Aber es läßt sich beobachten, daß Dichter, die erst in reiferen Jahren zum Ruhme kommen, fester und dauernder in der Literaturgeschichte wurzeln. Besonders gilt das für die großen Meister der Kunstprosa. Stifter, Wichert, Freytag und viele andere sind Beispiele für diese Wahrheit.

Auch Freytag gehört noch der älteren Kunst an, wenngleich er, namentlich im Lustspiel, bereits neue Töne anschlägt, und er hatte auch zu vielen nachklassisch oder neuromantisch gerichteten Autoren persönliche Beziehungen. Mit Wichert und Heyse, der ihn in Siebleben besuchte, beteiligte er sich an der Genossenschaft deutscher Dramatiker und Komponisten.

Gustav Freytag, über dessen Leben wir in seinen „Erinnerungen" (1886) eine ergiebige Quelle besitzen, wurde am 13. Juli 1816 zu Kreuzburg in Schlesien als Sohn des Bürgermeisters geboren. Da die kleine Stadt hart an der Grenze lag, kam es häufig zu Streitigkeiten mit den Polen, die stets zu Übergriffen bereit waren. Hier also sah der Knabe zum Teil mit eigenen Augen, was er später in „Soll und Haben" schilderte. Dasselbe läßt sich auch für seinen Übergang nach Breslau zu Ostern 1835 sagen, nur mit dem Unterschiede, daß er nicht wie sein Held Anton als Kaufmann, sondern als Student dorthin ging. Unter anderem hörte er als einziger Zuhörer ein Privatissimum in deutscher Handschriftenkunde bei Hoffmann von Fallersleben in dessen Wohnung. Über seine erste Liebe lassen wir ihm selbst das Wort: „Es ist eine Professorentochter, die mir gegenüber wohnt, einziges Kind, eine Mutter ist nicht vorhanden. Sie erscheint mir engelschön, brünett, eine edle Gestalt; Näheres

vermag ich nicht zu erkennen, wegen des kurzen Gesichts. Ich sehe sie am Fenster sitzen, ein wenig vorgebeugt, sie liest oder arbeitet, zuweilen sehe ich sie auf dem Balkon stehen ganz in Schwarz, offenbar in Seide, und ich stelle mir vor, wie erhaben und liebenswert sie sein muß, wenn sie im Hause dem Vater gegenüber Tee bereitet oder in den Räumen ihrer stattlichen Wohnung Besuche empfängt. Auch ich sitze am Fenster und versuche heuchlerisch zu lesen, und ich sitze abends im Dunkeln und starre lange hinüber, zuweilen erblicke ich einen Schatten am erleuchteten Fenster, ich ahne, sie ist es, freilich konnte es auch der Vater sein. Ich weihe ihr begeistert unsichtbare Huldigungen, kaufe einen Veilchenstrauß und setze ihn im Glase auf den Tisch, ich gehe nachdenklich auf und ab und bilde mir ein, daß ich ihr vorgestellt werde, daß ich ihr sage, wie innig ich sie verehre, daß sie mir sagt, wie sie mir vor allen anderen Menschen vertrauen und mir ihr ganzes Schicksal mitteilen wolle, und über der Erzählung werden wir beide bewegt, sie legt ihr Haupt auf meine Schulter, und ich wage, ihr das schwarze Haar zu küssen. Diese geheime Zärtlichkeit vermochte aber nicht über die Straße bis an ihr Herz zu dringen; das Flämmchen erlosch, weil ich meine Behausung wechseln mußte."

Im Herbst 1836 ging Freytag nach Berlin, wo er auf der Leipziger Straße zu seinem Erstaunen die Menschen zählen konnte, soweit das Auge reichte, was bei den dichtgefüllten Gassen Breslaus unmöglich war. Er studierte hier Germanistik bei Karl Lachmann, dessen Vorlesungen über die Nibelungen und die Literaturgeschichte des Mittelalters nach Freytags eigenem Zeugnis die Grundlagen seines Wissens wurden. Er erwarb sich nun mit einer Arbeit über die Anfänge der dramatischen Poesie bei den Deutschen die Doktorwürde und habilitierte sich darauf (1839) mit einer lateinischen Abhandlung über die Dichterin Hrotswith von Gandersheim an der Breslauer Universität.

Zu den Familien, in denen er in Breslau am liebsten verkehrte, gehörte die des Kaufmanns Theodor Molinari — Kolonialwaren und Produkte —, dessen Haus dem Dichter bei der Zeichnung der Firma T. O. Schröter in „Soll und Haben" vorgeschwebt hat, so sehr sich außer der stolzen Redlichkeit die beiden Charaktere nach Freytags Aussage unterschieden. Wenn wir aber hören, daß dieses Geschäft eines der größten in Schlesien war, viele Agenten in Krakau und Galizien hatte und auch Vertreter ins Ausland sandte, so steht uns wieder „Soll und Haben" vor Augen.

An der Universität las der junge Privatdozent über mittelhochdeutsche und neuere deutsche Literatur sowie über deutsche Poesie seit Goethe und Schiller. Für sich selbst machte er Auszüge aus den Monumenta Germaniae und sammelte namentlich kulturgeschichtliche Notizen, die ihm später bei den „Ahnen" und den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit" sehr zustatten kamen.

1844 — nicht 1842, wie Freytag meint — übernahm Karl von Holtei die Leitung des Breslauer Stadttheaters und lernte Freytag kennen. „Wir gewannen uns lieb", gesteht Holtei gegen Schluß des zweiten Bandes seiner „Vierzig Jahre". Und Freytag erzählt: „Wir wurden bald gute Bekannte, saßen nebeneinander am Mittagstisch und spielten Domino um den Kaffee." Dann kam Berthold Auerbach

nach Breslau, und mit ihm schloß Freytag dauernde Freundschaft. Da er inzwischen Dramen zu schreiben begonnen hatte, studierte er 1846 in Leipzig praktisch die Bühne und ihre Einrichtungen und lernte dabei Heinrich Laube kennen. In Dresden begegnete er dem Dramaturgen des dortigen Hoftheaters Karl Gutzkow. 1847 übersiedelte er ganz nach Dresden und richtete sich, soeben vermählt, einen eigenen Haushalt ein. Auch mit Ludwig Tieck und Richard Wagner wurde er hier bekannt. Seine Absicht war, nachdem er den gelehrten Beruf ganz aufgegeben hatte, jährlich ein Drama für die Bühnen zu schreiben.

Da kam das Jahr 1848 und lenkte auch Freytag vom Theater zur Politik. „Es war", berichtet er, „in den ersten Monaten des Jahres, als ich bei einem Besuch in Leipzig einem kleinen Herrn gegenüber saß, dem hübsche blonde Locken ein rundliches, rosiges Kindergesicht einfaßten, und der hinter großen Brillengläsern starr und schweigsam auf seine Umgebung sah. Es wurde mir gesagt, daß dies Julian Schmidt, Verfasser des gelehrten Werkes ‚Geschichte der Romantik' sei. Längere Zeit hörte er schweigend dem politischen Gespräch mit Bekannten zu, plötzlich aber, als ihm irgendeine Behauptung mißfiel, brach der Strom der Rede aus seinem Innern wie schäumender Wein aus entkorkter Flasche. Schnell und kräftig flossen die Worte im scharfen ostpreußischen Dialekt. Was er sagte, war so klar, energisch und warm, daß alle verwundert zuhörten, und daß die Unterhaltung nicht wieder in Fluß kam, auch als er geendet hatte und sich wieder schweigend hinter seine Brille zurückzog. Darauf gerieten wir beide in ein Gespräch, das lange dauerte, und es ergab sich eine solche Übereinstimmung in den Ansichten, nicht nur über Preußen und die deutsche Unordnung, auch über verkehrte literarische Ansichten der Zeit, daß ich in großer Hochachtung von ihm schied. Seitdem suchten wir einander, so oft sich die Gelegenheit bot." Mit Julian Schmidt, der damals sein Berliner Lehramt aufgegeben hatte, gab er nun die Wochenschrift „Die Grenzboten" heraus, die vor einigen Jahren von dem Österreicher Kuranda in Belgien gegründet, dann nach Leipzig verlegt war und jetzt für alle nationalen und zugleich liberalen Ideen eintrat. Freytag zog nun nach Leipzig, wo an der Universität damals Moritz Haupt und Theodor Mommsen lehrten. Mit Haupt und seiner klugen Frau saß er gern „in der Abenddämmerung auf seinem alten Sofa", in ihm fand er das Urbild zu seinem Professor Werner in der „Verlorenen Handschrift". Auch mit Mommsen schloß er Freundschaft. Von 1857 bis 1865 wurde in Moritz Busch, der damals gerade aus Amerika zurückgekehrt war und später durch sein Vertrauensverhältnis zu Bismarck bekannt wurde, den „Grenzboten" noch ein besonderer verantwortlicher Redakteur bestellt. Der Historiker Heinrich von Treitschke und der Direktor der Leipziger Kreditanstalt, Karl Mathy, vervollständigten den Kreis, der sich um Freytag scharte. 1861 ging Schmidt nach Berlin, 1886 ist er gestorben. Freytag selbst blieb den „Grenzboten" bis zum Jahre 1870 treu. Von da ab widmete er sich ganz seinen größeren literarischen Arbeiten.

Dramatiker war Freytag nicht. Nur sein Lustspiel „Die Journalisten" (1854) ist mit Recht seit jeher als eines der besten deutschen Komödien gerühmt worden. An der „Brautfahrt" (1844), dem „Gelehrten" (1844), „Valentine" (1847),

„Graf Waldemar“ (1850) und den „Fabiern“ (1859) dagegen ist nicht viel zu loben. Erst 1855 begann mit dem Roman „Soll und Haben“ sein wesentliches Schaffen. Diesem Meisterwerk folgten 1864 der Roman „Die verlorene Handschrift“, dessen Mittelpunkt die Forschung nach einer verschollenen Tacitus-Handschrift bildet — in Wirklichkeit hatten Haupt und Freytag einmal eine Forschungsreise nach einer Livius-Handschrift machen wollen —, und 1872—1881 die sechsbändige Romanreihe „Die Ahnen“. In diesen Werken liegt Freytags Dichten beschlossen.

Zu den unvergänglichen Werten deutscher Kunstprosa gehört gewiß „Die verlorene Handschrift“, deren Handlung zunächst in Leipzig spielt, und es ist gut und treu empfunden und ausgeführt, wie der Herr Professor statt des alten Tacitus sein Weib Ilse und später sein Kind findet. Glänzend ist im besonderen der Eingang, die erste Hälfte des ersten Bandes. Dann aber kommen Schnörkel, ein Schwelgen in der Darstellung gelehrter und höfischer Intrigen, das aus dem Natürlichen der ganzen Anlage herausfällt. Das Verhalten des Professors wird, je weiter die Erzählung fortschreitet, immer weniger glaubhaft, und Ilse verliert nach und nach die menschlichen Formen: sie wird so etwas wie eine germanische Walküre und Seherin.

Mit viel größerem Recht durfte das rein Germanische in den „Ahnen“ betont werden, deren Handlung vom vierten Jahrhundert bis zum Jahre 1848 führt. Dem Weiterrücken der Zeit und Arbeit entsprechend freilich sinkt auch hier der Wert. Prächtig sind trotz der poetisch gehobenen Sprache — an die man nicht zu glauben vermag, wenn man sich die betreffende Kulturperiode vergegenwärtigt — die ersten Bände. Dieser Vandale „Ingo“, der da aus der Römerschlacht bei Straßburg im Jahre 357 zu dem Thüringer Fürsten Answald kommt, dessen Tochter Irmgard im Sturme als sein Weib entführt und dann mit ihr zusammen in ergreifendem Heldenkampfe untergeht, bleibt in unserem Sinne und Gedächtnis, und auch Ingraban, seinem Nachkommen zur Zeit des Bonifazius, folgen wir mit innerem Anteil vom Jahre 724 an bis zu seinem Opfertode für den geliebten Bischof. So umschließt der erste Band die Kämpfe der heidnischen Germanen mit den Römern, den Slaven und miteinander sowie die erste Christianisierung. Der zweite, „Das Nest der Zaunkönige“, beginnt mit dem Jahre 1003: Ingos und Ingrabans Nachkomme Immo gewinnt an der Spitze seiner sechs Brüder seine Hildegard und spielt als ein kleiner thüringischer König, ein Zaunkönig, eine bedeutende Rolle in den Kämpfen des größeren Königs, Heinrichs II. Mit Spannung verfolgt der Leser die Ereignisse auch im dritten Ahnenbande, den „Brüdern vom deutschen Hause“, deren Handlung mit dem Jahre 1226 einsetzt. Hier entrollt der Dichter ein farbenreiches Bild der Ritterzeit mit ihrer Minne, ihrem Sang, ihrem höfischen Brauch. Held Ivo aber holt sich die Jugendgespielin, die nicht adlige Bauerntochter Friderun, zum Weibe, nachdem er mit dem Hohenstaufen Friedrich II. im heiligen Lande gekämpft hat, und mit ihr zieht er schließlich nach den Ufern der Weichsel, wo er die Stadt Toron (Thorn) gründet und als erster den Ordensmeister Hermann von Salza bei sich empfängt. Im Osten also, von wo einst der Vandale Ingo in die Fremde ging, bleiben wir nun mit den letzten Bänden. War doch die Ostmark des Dichters Heimat. „Im Jahre 1519“ ist die Aufschrift zum ersten Kapitel des vierten

Bandes „Marcus König“, dessen Thema das Ende des Deutschen Ritterordens und das siegreiche Vordringen der Reformation bilden. Zwischen Freytags 3. und 4. Ahnenbande ließe sich demnach Wicherts „Heinrich von Plauen“ kulturgeschichtlich mit Nutzen einschieben. Freytag läßt hier Luther selbst auftreten, obwohl der Hauptschauplatz das westpreußische Land, vor allem Thorn und die Marienburg, bleibt. Der fünfte Band, „Die Geschwister“, besteht aus zwei Teilen, von denen der erste, „Der Rittmeister von Altrosen“, mit dem Jahre 1647 beginnt, also noch in den Dreißigjährigen Krieg fällt, während der zweite, „Der Freikorporal bei Markgraf Albrecht“, uns in das Jahr 1721 und zu dem preußischen Soldatenkönige Friedrich Wilhelm I. führt. Der sechste und letzte Band, „Aus einer kleinen Stadt“, umfaßt die lange Zeitspanne vom Jahre 1805 bis 1848. Der Niederbruch Preußens, die Befreiungskriege und schließlich die innerpolitischen Kämpfe geben diesem Bilde den Charakter. Aus dem Geschlecht der altgermanischen Fürsten sind journalistische Vorkämpfer für die nationalen und liberalen Gedanken des 19. Jahrhunderts geworden, und nur in Studentenverbindungen leben die alten Stammesnamen der Vandalen und Thüringer fort. Freytag schließt die Ahnen mit folgenden Sätzen: „Je länger das Leben einer Nation in den Jahrhunderten läuft, um so geringer wird die zwingende Macht, welche durch die Taten des Ahnen auf das Schicksal des Enkels ausgeübt wird, desto stärker aber die Einwirkung des ganzen Volkes auf den einzelnen und größer die Freiheit, mit welcher der Mann sich selbst Glück und Unglück zu bereiten vermag. Dies aber ist das Höchste und Hoffnungsreichste in dem geheimnisvollen Wirken der Volkskraft.“

Die Landschaften, in denen die ersten Romane spielen, bestimmte der Dichter später in seinen „Erinnerungen“ noch genauer. Den Herrenhof des Answald („Ingo“) sollen wir uns am Ausgange des Reinhardsbrunner Tales denken. Das Dorf des alten Bauerngeschlechts ist Friemar, der Name des Idisbachs (Feenbach) ist jetzt Itz, und an der Stelle der Idisburg erhebt sich die Feste Koburg. In dem zweiten Teil des ersten Bandes „Ingraban“ ist der Hof des Helden etwa dort gedacht, wo jetzt das Bonifaziusdenkmal steht. Die Höhle, in welcher der Gebannte hauste, ist eine ähnliche wie die Gipshöhle bei Friedrichroda. Im „Nest der Zaunkönige“ liegt die Hauptbesitzung um die drei Gleichen, Vorberge des Thüringer Waldes, bis in die Nähe Erfurts. Wie Ingos Sohn durch Frida gerettet wird, so schützt Ivo aus Ingos Geschlecht später Friderun, die von Frida abstammt. Die Landschaften der übrigen Romane sind deutlich bezeichnet. In der letzten Erzählung ist der einsame Pfarrhof mit seiner alten Holzkirche das Dorf Wüstebriese bei Ohlau, in dem Freytags Großvater mütterlicherseits Pastor war. Einige Begebenheiten des Jahres 1806 beruhen auf Tatsachen; so der Einbruch bayerischer Plünderer in die schlesische Pfarrwohnung, erzählt nach Familienerinnerungen — erfunden ist die Verlobung mit dem Ringe — und die Belagerung des Feindes im Gasthofe. Zu den Unterhändlern, die damals — am 15. Dezember 1806 in Namslau — durch das Fenster zu dem Belagerten einstiegen, gehörte der Hofrat Lessing, ein Neffe des Dichters.

Die „Ahnen“ ruhen auf den „Bildern aus der deutschen Vergangenheit“ (1859—62), einer Kulturgeschichte in Einzeldarstellungen, die ebenso

wie jene Romanreihe dem Laufe der Jahrhunderte folgen. Da sie aber nicht durch die Form gegen die Vergänglichkeit geschützt sind, wie es eine Dichtung ist, so können sie ihrer ganzen Auffassung und Anschauung nach in Zukunft nicht mehr den gleichen Wert besitzen, den sie einst hatten. Das gilt in noch höherem Grade von der Tendenzschrift „Der Kronprinz und die deutsche Kaiserkrone" (1889).

Auf ein ganz anderes Gebiet führt die theoretische Arbeit „Die Technik des Dramas" (1863), die in Poesie und Schule unermeßliches Unheil angerichtet hat, so daß man ihr nicht mehr unbefangen gegenübersteht. Wäre das nicht der Fall, so müßten wir diese scharfsinnige Untersuchung aufs höchste schätzen.

Schließlich seien von Freytags prosaischen Schriften noch erwähnt die Lebensbeschreibung des badischen Politikers Karl Mathy (1870) und die — später von kundiger Hand (Elster) vermehrte — Sammlung seiner kleineren Aufsätze (1888).

Doch wir haben der Schilderung seines Lebens vorgegriffen. Schon 1848 erwies sich seine Gesundheit in der Leipziger Stadtluft als nicht sehr widerstandsfähig. Er erwarb daher 1851 ein Landhaus mit Garten zu Siebleben bei Gotha. Im Anfange des Jahrhunderts von einem Gothaer Minister erbaut, hatte es oft unter dem Namen „Die gute Schmiede" als Gäste auch den Weimarer Herzog Karl August, Herder und Goethe beherbergt. Hier verlebte Freytag nun regelmäßig den Sommer. Persönliche Beziehungen ergaben sich zu dem Herzog von Koburg-Gotha, Ernst II. Ferner kam er in freundlichen Verkehr mit Rudolf Haym in Halle und Friedrich Rückert in Neuseß. Dessen „Nal und Damajanti" las Freytag im eigenen Hause vor. Er schrieb dann dem Verfasser, wie sehr er sich über das Werk freue, und erhielt die Antwort, daß dem Dichter selbst „Sawitri" das liebste seiner Epen sei.

In der ersten Julihälfte 1870 wurde Freytag eingeladen, im Hauptquartier des Kronprinzen Friedrich Wilhelm von Preußen den Feldzug gegen Frankreich mitzuerleben. In dieser Zeit entstand in ihm die Idee zu den „Ahnen", die er zuerst dem Kronprinzen mitteilte. Als Schauplatz wählte er jene Gegenden, die er genau kannte: Thüringen, wo er wohnte, und das östliche Deutschland, seine engere Heimat.

Den Winter verlebte er in späteren Jahren in Wiesbaden. Hier ist er am 11. April 1895 gestorben.

Freytag ist kein Dichter, der aus dem unversieglichen Born der Phantasie schöpft, und was Stimmungskunst ist, scheint er gar nicht zu wissen. Daher ist ihm auch alles lyrische Leben fremd geblieben. Er war ein kernfester, tüchtiger Bürger, hoch und breit gewachsen, ungebeugt bis zum Tode, mit kleinen Augen in einem lebhaft geröteten Gesicht, klug, beredt, sicher, immer klar und immer deutsch. Was man auch an ihm vermissen möge — schon eines allein würde ihn über viele heben, die dichterisch reicher begabt waren: er hat dem deutschen Hause den besten deutschen Roman geschenkt.

11. Freytags „Soll und Haben".

Bezeichnend für Freytags Schaffen sind seine eigenen Angaben über die Entstehung seines ersten und bedeutendsten Romans. „Ich erdachte mir", sagt er, „zuerst die ganze Handlung im Kopfe fertig, dabei suchte ich sogleich für alle wichtigeren Ge-

stalten die Namen, welche nach meiner Empfindung zu ihrem Wesen stimmten — keine ganz leichte und keine unwichtige Arbeit —, endlich schrieb ich auf ein Blatt den kurzen Inhalt der sechs Bücher und ihrer sämtlichen Abschnitte. Nach solcher Vorbereitung begann ich zu schreiben, nicht vom Anfang in der Reihenfolge, sondern wie mir einzelne Abschnitte zufällig lieb und deutlich wurden. Zumeist solche aus der ersten Hälfte. Alles was durch die Schrift befestigt war, half natürlich der schaffenden Seele die neue Erfindung für noch nicht Geschriebenes anregen."

Der Roman hat eine Grundidee: der Mensch soll sich hüten, daß Gedanken und Wünsche, welche durch die Phantasie in ihm aufgeregt werden, nicht allzu große Herrschaft über sein Leben erhalten. Dieser Gedanke läßt sich an der Entwicklung sämtlicher Ereignisse und Charaktere des Romans mühelos feststellen.

Aus der kleinen schlesischen Kreisstadt Ostrau, unweit der Oder, wandert nach dem Tode beider Eltern Anton Wohlfart, Sohn eines armen königlichen Kalkulators, nachdem er glücklich die Reifeprüfung bestanden hat, nach der Provinzialhauptstadt Breslau zu einem großen Kaufmann namens Schröter, dem sein Vater einst einen Dienst erwiesen hat. Auf dem Wege dahin erlebt er seinen ersten Jünglingsroman: er gerät in den Park eines hochherrschaftlichen Gutes, wird von der Tochter des Hauses, Lenore von Rothsattel, einem hübschen, selbstbewußten Backfisch, freundlich umhergeführt und nimmt nun einen Traum in sein künftiges kaufmännisches Dasein mit. Zugleich mit ihm wandert sein früherer Schulkamerad Veitel Itzig dieselbe Landstraße entlang, gesellt sich zu ihm und weiß ihm viel von den Gütern, an denen sie vorüber kommen, zu erzählen, und von dem Glück, das er in der Stadt zu machen hofft. In Breslau trennen sich zunächst ihre Wege, aber der Ton ist angeschlagen: beide treten zu der Familie jenes Herrenhauses und zu diesem selbst in bestimmte Beziehungen, Anton in freundliche, Veitel in feindliche. Die Phantasie hat Herrschaft über sie gewonnen.

In drei verschiedene Sphären werden wir jetzt eingeführt: die bürgerliche Antons, der in seinem neuen Wirkungskreis volle Befriedigung findet, die adlige derer um die Familie von Rothsattel und die wucherische um Veitel Itzig. Diese drei Sphären werden durch zwei Personen, die über sie hinwegragen, glücklich miteinander verbunden, ohne doch deshalb im Grunde einander näher zu kommen. Das sind der Herr Fritz von Fink, Sohn der großen Firma Fink & Becker in Hamburg, Millionär und adliger Kavalier, der im Hause T. O. Schröter zusammen mit Anton im Kontor arbeitet, und der gelehrte Idealist Bernhard Ehrenthal, der Sohn des jüdischen Geschäftsmannes und Wucherers, in dessen Dienst Veitel Itzig getreten ist. Diese drei jungen Leute werden Freunde und verhüten das Unglück — oder machen es doch wieder gut —, das Veitel Itzig und der alte Ehrenthal über die Familie Rothsattel bringen. Der Schluß ist der, daß der alte Freiherr, rettungslos in Spekulationen verwickelt, sein Vermögen, bei einem Selbstmordversuch das Augenlicht und bei einem polnischen Aufruhr seinen einzigen Sohn, einen jungen Husarenoffizier, verliert; daß Fink die ursprünglich von Anton verehrte und in einem Tanzzirkel der Hauptstadt umschwärmte Lenore und Anton Sabine, die Schwester seines Chefs, als Mitinhaber der Firma

T. O. Schröter heimführt; daß Ehrenthal, gebrochen durch den Tod seines Sohnes, den Verstand verliert, und daß Veitel Itzig, der seinen Lehrer in Wuchersachen und späteren Quälgeist, den alten Hippus, ermordet hat, von Anton um der Familie Rothsattel willen verfolgt, den Tod in demselben Wasser findet, in das er jenen gestoßen hat.

Prächtig heben sich die Charaktere voneinander ab, besonders der sorglose leichtsinnige, aber edle Fink von dem gewissenhaften Wohlfart und ihnen genau entsprechend Lenore von Sabine. Der Dichter selbst hat in seinen „Erinnerungen“ diesen Erfolg erklärt. „Will man sich aber die Mühe geben“, sagt er, „die geschilderten Menschen gegeneinander zu stellen, so kann man finden, daß sie unter einem eigentümlichen Zwange gebildet sind, dem des Gegensatzes: Anton und Fink, der Kaufmann und Rothsattel, Lenore und Sabine, Pix und Specht haben einander veranlaßt. Denn wie in dem menschlichen Auge jede Farbe ihre besondere Ergänzungsfarbe hervorlockt, so treibt auch in dem erfindenden Gemüt ein liebgewordener Charakter seinen kontrastierenden hervor. Auch Charaktere, welche dieselbe Grundfarbe erhalten wie Ehrenthal und Itzig, werden durch die Zumischung der beiden Gegenfarben voneinander abgehoben. Dieses Schaffen in Gegensätzen geschieht nicht als Folge verständiger Erwägung, sondern mit einer gewissen Naturnotwendigkeit ganz von selbst, es beruht auf dem Bestreben der schöpferischen Kraft, in der nach den Bedürfnissen des menschlichen Gemütes zugerichteten Begebenheit ein Abbild der gesamten Menschenwelt im kleinen zu geben.“

Etwas Ähnliches läßt sich auch für die Situationen der Handlung feststellen, ohne daß man immer genötigt wäre, nach Gegensätzen zu forschen. Aber diese sind ungesucht da, ja sie werden durcheinander geschoben und heben sich doch scharf voneinander ab. Das beste Beispiel ist die köstliche Szene im fünften Kapitel des ersten Bandes, wo zu gleicher Zeit im Kontor Schröter der Agent Braun von einem Seesturm erzählt, eine Frau bettelt, der Chef die Fragen seiner Angestellten beantwortet, Herr Stephan die Neuigkeiten seiner Stadt erzählt und der jüdische Galizier Schmeie Tinkeles 120 Zentner Wolle an die Firma verkauft unter einem Geschacher, das der Zeichnungen eines Wilhelm Busch würdig wäre.

Das führt uns zur Würdigung des Freytagschen Humors, der in allen seinen Romanen treuherzig und schlagkräftig herauskommt und auch bewirkt hat, daß von seinen Dramen die Lustspiele die besten sind. Wer könnte denn diesem Schmeie Tinkeles widerstehen? Er ist ein gelungenes Gemisch von Verschmitztheit, dankbar-gutmütiger Sinnesart, drolliger Naivität und gefühlvoller Neigung, nach Kräften den lieben Nächsten zu betrügen, wenn es diesem dabei nicht gerade ans Leben geht. Und so bekommen wir eine Fülle humoristischer Szenen: die Besuche, die Ehrenthal dem Freiherrn, oder der Besuch, den Fink im Hause Ehrenthal macht, so daß große Aufregung entsteht: „Laß Fasanen holen, Sidonie.“

Dieser Ehrenthal ist, poetisch gesehen, eine der besten Gestalten und dem Charakter nach im Roman nicht die allerschlechteste. Schon seine Rede wirkt außerordentlich, so bei der heimlichen Abmachung, wie man am besten den Freiherrn betrügen könne. Lassen wir dem Dichter das Wort: „Ehrenthal stützte schwermütig den Kopf auf die Hand und sagte mit einem Seufzer: ‚Sie können glauben, Löwenberg, es macht

mir schwere Sorge.' ‚Es wird auch sein ein schöner Vorteil', tröstete der andere. ‚Aber es macht Sorge', sprach Herr Ehrenthal gebeugt; ‚glauben Sie mir, Löwenberg, ich bin so aufgeregt von dem Nachdenken, ich habe keine Nacht, wo ich schlafen kann, wenn ich liege in meinem Bett. Und wenn meine Frau mich frägt: ‚Schläfst du, Ehrenthal?', so muß ich ihr immer sagen: ‚Ich kann nicht schlafen, Sidonie, ich muß denken an die Geschäfte.'"

Über solche Zeichnung von Charakteren und Situationen ernster sowie humoristischer Art hinaus aber erhebt sich der Roman zu großen Gemälden der völkischen Kultur und Geschichte. Nicht nur die Stände und Berufe werden sorgsam in ihrer Eigenart und ihrem Herkommen gemalt, sondern der große welthistorische Kampf zwischen Deutschtum und Slawentum spielt sich vor unsern Augen ab. Die Fahrt des Kaufmanns mit Anton in das Gebiet der aufständischen Polen, die seine Frachtwagen zurückhalten, sowie der Aufruhr auf dem neuen polnischen Gut des Freiherrn bei der Stadt Rosmin gehören zu dem Besten, was wir an kulturhistorisch wertvoller Dichtung in deutscher Sprache besitzen.

Nicht alles das vermochte Freytag aus der Phantasie zu schöpfen. Aber es war ja die vertrauteste Heimat, die er schilderte. Das Haus des Kaufmanns war ihm urbildlich in dem seines Breslauer Freundes Theodor Molinari nahegerückt, wie bei der Darstellung seines Lebens bereits erwähnt wurde. Im übrigen sagt er in seinen „Erinnerungen": „Ich selbst bin mit meinem Freunde Theodor beim Ausbruch der polnischen Revolution in die Nähe von Krakau gereist. Und vollends die Wuchergeschäfte jüdischer Händler habe ich gründlich kennen gelernt, da ich als Bevollmächtigter eines lieben Verwandten jahrelang vor Gericht gegen einige von ihnen zu streiten hatte. Auch die Bilder aus dem polnischen Aufstande haben zum Teil Grundlagen. Ein Kampf, wie der in der Stadt Rosmin, und das Herauswerfen der polnischen Insurgenten hat im Jahre 1848 zu Strzelno wirklich stattgefunden. Die mutigen Männer, welche dort die deutschen Kräfte sammelten und wochenlang den Polen widerstanden, waren der Oberamtmann Kühne, ein Schüler Koppes, und seine Inspektoren Lachmann und v. Kleist. Und die weichenden Polen haben dort wirklich die blauen Kartoffelwagen und die Feuertonne für Artillerie gehalten."

Unsere Ideale zu erweitern, ist dieser Roman für das Haus nicht imstande, wohl aber unsere Ideale fest zu verankern. Als Motto ziert das erste Titelblatt ein Ausspruch Julian Schmidts: „Der Roman soll das deutsche Volk da suchen, wo es in seiner Tüchtigkeit zu finden ist, nämlich bei seiner Arbeit." Da hat Freytag seine Deutschen gesucht, gefunden und dichterisch festgehalten. Die Worte „deutsch" und „tüchtig" sind die beiden Pole der Achse, um die sich hier das ganze innere und äußere Geschehen dreht.

Ist das nicht die Höhe der Kunst, so hat doch der Roman der Weltliteratur, wenn er groß genannt werden kann, bisher auf dieser Höhe haltgemacht. Von Dickens, dem Meister des Romans, dem Schöpfer des unsterblichen „David Copperfield", der fünf Jahre vor „Soll und Haben" erschien, hat Freytag die Beschränkung auf sichtbare Ideale bei episch breiter Darstellung lernen können. Aber auch hinsichtlich der

realistischen Auffassung und Ausführung verleugnet sich der Einfluß des großen englischen Dichters nicht.

Dem modernen Realismus widerstreitet noch die poetische Sprache in Freytags Werken, besonders in den „Ahnen". Darum ist er kein Vertreter der neuen Kunst, aber auch er führt bereits entschieden zu ihr hin. Freilich hätten weder er noch die früher Genannten sich ihr angeschlossen — sie hätten sonst ihr Bestes opfern müssen, und wir sind froh, daß wir es haben.

Das Soll und Haben des Kaufmanns hat erst durch Freytag — nicht schon durch Immermann, Goethe oder die Romantik — Einzug gehalten in die höhere Kunst, hat sich in seinen sittlichen und ästhetischen Werten ausgewiesen und so seinen Anspruch auf Mitleben im Geist der Gebildeten dargetan. Auch das ist eine Leistung, die nicht übersehen werden darf und durchaus modern ist. Und vertreten wird der Handel nicht allein von dem steifleinenen Schröter oder dem allzu tugendvollen Wohlfart, sondern auch dem unternehmungslustigen Bruder Liederlich Fink, der doch in seiner weltmännischen, kühnen und hochherzigen Art so recht der Typus einer neuen Zeit ist.

Ziehen wir daher hier in kaufmännischem Geiste einmal die Bilanz auf künstlerischem Gebiet, so finden wir, daß das Haben des Dichters Freytag in jedem Falle das Soll weit übersteigt. Und ist auch die hundertste Auflage des Romans noch nicht ganz erreicht, weil jede Bücherei ihn auszuleihen vermag, so braucht man doch um sie nicht besorgt zu sein, denn dieses Buch nimmt im deutschen Sprachgebiet dieselbe Stellung ein wie im englischen der „Copperfield": es ist der Roman der Romane.

12. Friedrich Spielhagen.

Im Märzheft 1860 der „Stimmen der Zeit" erschien über Freytags „Fabier" ein kritischer Aufsatz, der das Werk sehr ungünstig beurteilte und infolgedessen Freytag und den Kritiker persönlich das ganze Leben hindurch auseinander hielt, obwohl sie sich gesehen haben, am Gothaer Hofe einander vorgestellt wurden und Julian Schmidt eine Zeitlang mit dem Kritiker in Leipzig an demselben Hoteltische zu Mittag aß. Der Kritiker war Spielhagen, der durch seine Veranlagung und Romantechnik stark an Freytag erinnert; der ebenfalls nicht ein Dichter im Goethischen Sinne war und reicher aus der Kultur und Politik als aus der Phantasie schöpfte; der dadurch, daß er die Gegenwart realistisch für den Roman verarbeitete, andererseits aber an dem alten Stil festhielt, ebenfalls eine Verbindung herstellt von der alten zur neuen Kunst.

Auch über sein Leben sind wir durch seine „Erinnerungen" (1896) vortrefflich unterrichtet.

Friedrich Spielhagen wurde am 24. Februar 1829 in Magdeburg geboren als der vierte von fünf Söhnen eines Baubeamten, der 1836 nach Stralsund versetzt wurde. Er wollte sich zuerst der Medizin widmen, studierte aber seit 1847 in Berlin und Bonn Jura, dann hier und in Greifswald Philologie. Diese Stadt begrüßt er in seinen „Erinnerungen" mit den Worten: „Da war ich denn in dem Grünwald meiner Romane. Ich hatte in der Stadt, von der ich wohl gespottet habe, sie sei so still,

daß man das Gras zwischen den Pflastersteinen wachsen hören könne, mich noch in einen ganz besonders stillen Winkel eingemietet: gegenüber einer Kirche, auf deren Friedhof die Fenster meines Wohnzimmers gingen, und deren behagliches Bim und Bam mir keine mephistophelischen Schmerzen machte.“ Er trat dann in das Heer ein, wurde Hauslehrer und 1854 Gymnasiallehrer in Leipzig. In dieser Zeit wurde seine erste Arbeit gedruckt, ein Aufsatz über Homer, den Gutzkow in seine „Unterhaltungen am häuslichen Herd“ aufnahm. 1857 erschien seine Novelle „Klara Vere“, 1858 „Auf der Düne“. Damit war ihm der Weg gewiesen. Den ersten Teil der „Problematischen Naturen“ schrieb er noch in Leipzig, den zweiten schon in Hannover, wohin er kurz nach seiner Vermählung im Herbst 1860 als Feuilleton-Redakteur der „Zeitung für Norddeutschland“ übersiedelte. Die beiden Jahre in Hannover waren nach seinem Urteil die glücklichsten seines Lebens. Er wurde dann Redakteur der „Deutschen Wochenschrift“ (späteren „Deutschen Romanzeitung“) in Berlin und 1878—84 Herausgeber von „Westermanns Monatsheften“. Zuletzt zog er nach Charlottenburg, wo er, treu gehegt von seinen Töchtern, besonders seinem Maienkind Hedda, die inzwischen Witwe geworden war, am 25. Februar 1911 gestorben ist.

Spielhagens Stellung in der Literatur hat sich sehr verändert. Vorhin wurden nur die Dichtungen genannt, die ihn einführten. Wer wollte heute eine Übersicht über seine zahlreichen — beinahe zahllosen — Romane und Novellen zu geben für wert halten! Die Zeit seiner unbedingten Geltung im ganzen ist für immer vorüber. Er hat die geistige und politische Entwicklung des deutschen Volkes dichterisch begleitet. Konservative, Liberale und Sozialdemokraten finden ebenso wie Positivisten, Materialisten und Individualisten ihre ihnen sorgsam zugewiesene Stelle in seinen Zeitromanen. Doch wen außer Politikern — und die wenden sich lieber an andere Quellen — interessiert heute im einzelnen solche Gruppierung, wenn diese nicht durch das rein Menschliche und Künstlerische auf eine höhere Stufe gehoben wird!

Darum scheiden für eine nähere Betrachtung von vornherein selbst die Romane aus, die bisher in den Literaturgeschichten meist ausführlich um ihres Zeit- und Ideengehaltes willen besprochen wurden: „In Reih und Glied“ (1866) — wo Leo Gutmann ein Porträt Lassalles ist —, „Hammer und Amboß“ (1869), „Allzeit voran“ (1872) und „Quisisana“ (1880).

Dank der vorhin geforderten Eigenschaft hat sich dem Staube der Vergänglichkeit entzogen der Roman „Sturmflut“ (1876), der ein großes Naturereignis, indem er von Anfang an darauf hinweist und alle Ereignisse strahlenförmig zu diesem Mittelpunkt hinlenkt, wundersam mit dem menschlichen Leben zu verbinden weiß. Das großstädtische Treiben im Gegensatz zu den einsamen Dünen der pommerschen Küste, der Wogengang der hohen Politik dort, das Wellenrauschen hier, der finanzielle Zusammenbruch in der Gründerzeit der siebziger Jahre und die gewaltige Sturmflut, die tatsächlich am 13. November 1872 Ereignis wurde — das ist zu einem großartigen Gemälde verarbeitet, das diesen Roman dem Besten in der deutschen Literatur zuweist, zumal da auch die Menschen tief und echt aus dem Leben gegriffen sind, vor allem

die prächtige Generalstochter Else, der ernste und feste Kapitän, Leutnant und Lotsenkommandeur Schmidt und die köstliche Mieting, die ihrer Else so klug die Wirklichkeit entschleiert: „Mit unserem Von und unseren adligen Prätensionen, weißt du, das ist ja alles dummes Zeug. Davon wird kein Mensch glücklich, besonders wenn so gar nichts dahinter ist."

Noch seien von Spielhagen genannt „Was will das werden" (1886), „Was die Schwalbe sang" (1872), „Noblesse oblige" (1888), „Stimme des Himmels" (1895), „Selbstgerecht" (1896) und die Novelle „Die Dorfkokette" (1868). Auch Dramen und Gedichte hat er herausgegeben.

Das geflügelte Wort, das Spielhagens erster Romantitel geschaffen hat, ist nicht ohne Einfluß auf seine Volkstümlichkeit geblieben — schienen doch viele Naturen, je weiter die Zeit vorrückte, um so problematischer zu werden; und was wäre heute nicht problematisch! Aber Spielhagen wird auch ohne das nie ganz vergessen werden, denn mit der „Sturmflut" hat er nicht nur den Besten seiner Zeit genug getan.

13. Der Professorenroman.

Es ist kein schmeichelhafter, aber kein unverdienter Name, der den Werken Dahns und Ebers' zuteil geworden ist, denn so kulturgeschichtlich bedeutend und häufig auch menschlich spannend diese Romane sein mögen: sie legen mehr dem Professor als dem Dichter Ehre ein. Am besten lassen sie sich an die Dichtungen Freytags und Spielhagens, sowie zum Teil an die der Münchener Gruppe anknüpfen, zu der ja Dahn auch eine Zeitlang gehört hat.

Felix Dahn wurde am 9. Februar 1834 in Hamburg geboren, studierte in München und Berlin Jura und habilitierte sich 1857 in München, wo er Geibel, Heyse und den anderen „Krokodilen" nähertrat, für deutsches Recht und Rechtsgeschichte. Er war dann Professor in Würzburg, Königsberg und seit 1888 in Breslau, wo er am 3. Januar 1912 starb.

Dahns Balladen behandeln ebenso wie seine Dramen („König Roderich", „Rüdiger von Bechlaren") und Romane mit Vorliebe das germanische Altertum. Berühmt gemacht hat ihn sein vierbändiger (später in drei Bänden herausgegebener) Roman „Ein Kampf um Rom", der 1876 erschien und den heldenhaften Untergang der Ostgoten in Italien schildert. Hier erhebt sich der Verfasser stellenweise zu einer Darstellung, die echter Poesie sehr nahe kommt. Besonders der Eingang (im Jahre 526 nach Christus), die Szenen, in denen der — übrigens frei erfundene — Cethegus als Vertreter Roms, sowie Totila und Teja auftreten, heben sich wirkungsvoll von dem weiten kulturhistorischen Rahmen ab. Daß in diesen Bänden mehr erdolcht, erschlagen und ersäuft wird, als eine Leserseele über 16 Jahren gutwillig erträgt, wird doch wieder durch das Thema und die gewählte Geschichtsperiode gerechtfertigt.

Dahn, der durch seine Studien besonders in der Zeit der Völkerwanderung zu Hause war, ist nicht bei dem einen Werk stehen geblieben. Es erschienen 1880 „Odhins Trost", 1884 „Die Kreuzfahrer", 1887 „Bis zum Tode getreu" und „Was ist

Liebe?", 1894 „Julian der Abtrünnige" und von 1882 in 13 Bänden die „Kleinen Romane aus der Völkerwanderung". Von diesen seien „Bissula" (aus dem Jahre 378) und die vier Erzählungen hervorgehoben, die zusammen „Am Hof Herrn Karls" betitelt sind. Seine Romane aus der Merowingerzeit schrecken durch allzu stark aufgetragene Farben ab. In dem Epos „Sind Götter?" wird das nordische Heidentum in Gegensatz zum Christentum gestellt (wie in „Odhins Trost"). Sein Wunsch, besonders in der Jugend die Begeisterung für das germanische Wesen zu wecken und wach zu halten, ist ihm, wenn der Reifere auch fast immer die Absicht merkt und so poetisch verstimmt wird, in den meisten Fällen wohl gelungen.

Über Deklamation kommt Dahn aber nicht hinaus, selbst in seinem kleinen Meisterstück, der Ballade „Die Mette von Marienburg", einem erlesenen Werk für Vortragskünstler.

Weniger laut, dagegen wissenschaftlich reicher gegründet und ausgeführt, freilich auch entsprechend matter und langweiliger sind die Romane von Ebers. Dennoch ist dieser als geistige Persönlichkeit bedeutender.

Georg Ebers wurde am 1. März 1837 in Berlin (Leipziger Straße) geboren, vierzehn Tage nach dem Tode seines Vaters, der Bankier und Fabrikant gewesen war und den Seinen ein immer noch großes Vermögen hinterließ. Als Knabe von 11 Jahren erlebte er die Revolution. 1856 ging er nach Göttingen, um Jura zu studieren. Er trat dort alsbald in das Korps der „Sachsen" ein und mietete in der Weenderstraße in demselben Hause, in dem das Korps sein Heim hatte, eine Wohnung, nahm auch sein Mittagsmahl zusammen mit seinen Korpsbrüdern in der „Krone", so daß an innere Sammlung zu ernster Arbeit einstweilen kaum zu denken war. An die Stelle des Rechtsstudiums wurden dann Geschichte und Philologie gesetzt. Von einem Blutsturz befallen, mußte er nach Hause zurückkehren. Hier besuchte ihn eines Tages während seiner Krankheit die Gattin Wilhelm Grimms, und sie sandte ihm Jakob Grimm als Berater, der sich von ihm über seine neuen ägyptologischen Interessen berichten ließ und ihn an Lepsius empfahl. Damit war sein eigentliches Arbeitsgebiet unter sicherer Führung gefunden. Er studierte nun auch bei Brugsch und Boeckh Archäologie und Altertumskunde und verbrachte den Sommer zum Teil meist in Wildbad. Während seiner Arbeit an der Habilitationsschrift fiel ihm die Erzählung des Herodot auf — die freilich schon vor seiner Kritik nicht standhielt — „von der falschen Königstochter, die der Pharao Amasis dem Kambyses als Gemahlin gesandt hatte, und die zur unschuldigen Ursache des Krieges geworden sein sollte, infolgedessen das Pharaonenreich seine Selbständigkeit verlor". So erzählt Ebers in seiner Autobiographie (1893). Eigentümlich und lehrreich war die Auseinandersetzung des Forschers in ihm mit dem Dichter. „Hieß es", sagt er, „treulos gegen die Wissenschaft handeln, wenn ich der Poesie die Stunden widmete, die andere den Feierabend nannten? Die Frage wurde dem inneren Richter so gestellt, daß er „nein" sagen mußte. Mit gutem Erfolg suchte ich mich zu der Überzeugung zu bringen, daß ich diese Erzählung zunächst nur schreibe, um mir den gesammelten Wissensstoff ‚lebig' zu machen und mir die Personen und Zustände aus der Zeit, deren Geschichte ich zu schreiben wünschte, so nahe zu bringen, als ver-

kehre ich mit ihnen und weile in ihrer Mitte. Wie oft wiederholte ich mir diese an sich nicht unbegründete Entschuldigung; in Wahrheit drängte mich aber alles, was in mir war, zum Dichten."

So entstand der erste Roman, „Eine ägyptische Königstochter", der 1864 erschien, und dessen Gestalten auf bestimmte Urbilder zurückgehen. „Wie viele Züge der Mutter", erläuterte später Ebers, „trug die schöne, würdige Greisin Rhodopis. Der König Amasis war Friedrich Wilhelm IV., der Grieche Phanes hatte viel mit dem Präsidenten Seiffart gemein. Auch die Nitetis kannte ich, mit der Atossa hatte ich oft genug gescherzt, und in der Sappho war die reizende Frankfurter Cousine Betsy, mit der ich in Rippoldsau so schöne Tage verlebte, mit der holdseligen Blasewitzer Lina von Adelsson verwoben." Lepsius nannte das Manuskript, bevor er es kannte, „Allotria", und bat ihn, seinen „Gelehrtennamen durch solche Extravaganzen nicht von vornherein zu kompromittieren", war aber nach der Lektüre durchaus zufrieden — für den Wert der Dichtung ein bedenkliches Zeichen: der Fachgelehrte hatte in dem Autor des Romans den Professor erkannt — nicht den Dichter, obwohl er das glaubte.

Die weitere Entwicklung der Dinge ist allgemein bekannt. Ebers habilitierte sich 1865 in Jena für Ägyptologie, wurde 1868 hier Professor, reiste 1869 und 1872 nach Ägypten und lehrte von 1870 bis 1889 als ordentlicher Professor an der Leipziger Universität. In Tutzing am Starnberger See ist er am 7. August 1898 gestorben. Seine bekanntesten Romane außer dem Erstlingswerk sind „Uarda" (1877), wo wir in das 14. Jahrhundert vor Christus zurückversetzt werden, uns also in einem wahren ägyptischen Traumlande befinden, „Homo sum" (1878), „Die Schwestern" (1879), „Der Kaiser" (1880) und „Serapis" (1885). Der älteren deutschen Geschichte gehören die wenig glücklichen Romane „Die Frau Burgemeisterin" (1881) und „Barbara Blomberg" (1896) an.

Ebers erreicht mit seinem historischen Roman nicht den seiner besten Vorgänger und Zeitgenossen. Auch die englischen Romane „Hypatia" von Kingsley und „Die letzten Tage von Pompeji" von Bulwer sind hinsichtlich der eigentlichen Erzählung besser, so große Schwächen sie sonst haben mögen. Natürlich werden so elende Phantasien wie Wallaces „Ben Hur" von Ebers weit übertroffen. Sein bestes Werk ist wohl „Homo sum"; jedenfalls ist es geschlossen und spannend. Aber der Reiz der ersten Jugendfrische liegt doch nur über der „Ägyptischen Königstochter", die auch das reichste Material zur wissenschaftlichen Grundlage hat.

Ebers hat den Ruhm, den Deutschen des 19. Jahrhunderts das Wunderland des Nil zuerst gewiesen und erschlossen zu haben. Das kommt dann zurückflutend der Wissenschaft zugute.

Namentlich durch seine Landschaftsbilder überragt Ebers Dahn bei weitem. Wie hübsch und anziehend ist gleich der Anfang der „Ägyptischen Königstochter", wo der Dichter-Professor uns im Jahre 528 vor Christus in einer Mondnacht an den Nil führt, in dessen Wasser sich Palmen, Sykomoren, Weiden und Silberpappeln spiegeln, während in der Ferne am Horizont der lybische Höhenzug sichtbar ist. Blaue und weiße Lotosblumen schwimmen auf dem Flusse, die Nacht ist vom Duft der Jasmin-

blüten erfüllt, in den Kronen der Bäume schlummern wilde Tauben, am Ufer stehen Pelikane und Kraniche. Das Spiegelbild des Mondes selbst schwimmt wie ein silberner Schild auf der Wasserfläche — da durchschneidet eine Barke die Flut. Wer da nicht Lust bekommt, wenigstens mit Hilfe dieses Romans nach Ägypten zu reisen und dort Aufenthalt zu nehmen, der muß selbst entweder Professor oder Dichter sein.

So hat doch der Professorenroman seine Wirkung getan, und er tut sie noch immer. Der Hauptgrund dafür, daß auch der ungelehrten und unerfahrenen Jugend diese Romane — bis auf einige erotisch gar zu wilde von Dahn — gern in die Hand gegeben werden, ist doch der, daß das kulturgeschichtliche Wissen der Autoren nicht geringer war als ihr poetisches Talent. Darum soll man sie nicht schelten, daß sie zugleich Dichter und Professoren waren.

14. Hackländer und andere Romanschriftsteller.

Hackländers Name steht hier nur deshalb voran, weil er unter den zu Nennenden das bedeutendste Erzählertalent ist. Anknüpfen aber wollen wir an die Romane der Professoren zunächst andere, die in Auffassung und Darstellung flacher sind als sie.

Mit Ebers' Romanen aus der römischen Kaiserzeit berührt sich der Journalist **Ernst Eckstein** (geb. 1845 in Gießen, gest. 1900 in Dresden) in seinen Romanen „Die Claudier" (1881), „Prusias" (1887) und „Nero" (1889). Die Gymnasiasten wissen außerdem, daß er eine kleine Erzählung, den „Besuch im Karzer", und Verwandtes geschrieben hat. Sein Schaffen läßt sich als freundlich, aber literarisch fast völlig wertlos bezeichnen.

Unter dem Pseudonym **George Taylor** schrieb ähnliche Romane der liberale Heidelberger Theologe Adolf Hausrath (1837—1909). Sein „Antinous" erschien 1880.

Durch historische Romane machten sich ferner zeitweise einen Namen **Adolf Glaser** („Schlitzwang" 1878, „Savonarola" 1883), **Ludwig Laistner** (1845—1896), ein jüngerer Freund Heyses, **Th. H. Pantenius** („Die von Kelles", 1885), **Alfred Dove** („Caracosa", 1893) und **Gregor Samarow** (eigentlich Oskar Meding, 1828—1903), dessen Zeitromane („Um Zepter und Kronen", 1872. — „Europäische Minen und Gegenminen", 1873. — „Unter dem weißen Adler", 1892. — „Die Krone der Jagellonen", 1896) einst ungeheure Verbreitung fanden.

Mit **Rudolf von Gottschall** kehren wir zur ernsteren Literatur zurück, obwohl auch er früher sehr überschätzt worden ist. Er hat viele Gedichte, Epen und Dramen geschrieben, ist aber niemals ein Dichter gewesen. Auch zu seinen Romanen, die großes Bemühen und Ringen zeigen, sagt man am besten gar nichts. Ihr Titel, z. B.: „Im Banne des schwarzen Adlers" (1876), ist die beste Selbstkritik. Gottschall wurde am 23. September 1823 in Breslau geboren. Geadelt und als Geheimer Hofrat ist er 1909 gestorben. Wir besitzen von ihm auch mehrere literarhistorische Werke, unter ihnen eine „Geschichte der deutschen Literatur im 19. Jahrhundert".

Dem Professorenroman müßte man die Dichtungen des Dresdener Literaturprofessors **Adolf Stern** (1835—1907) zuzählen, wenn er sein Talent nicht hauptsächlich

in der kleineren Erzählung bewiesen hätte. Von seinen Romanen seien hier nur „Die letzten Humanisten“ (1880) genannt, und seine Epen und Gedichte verlangen innerlich durchaus nicht nach der Öffentlichkeit. Einzelne Novellen aber, wie „Die Flut des Lebens“, „Am Königsee“ und „Die Wiedertäufer“ sind geradezu Kabinettstücke reifer Kunst. Als Nachfolger Hettners auf dem Lehrstuhl der Dresdener Hochschule hat Stern auch literarhistorisch fortgewirkt. Er setzte Vilmars Literaturgeschichte fort, schrieb eine Biographie Otto Ludwigs und veröffentlichte 1895 eine Sammlung biographischer Aufsätze unter dem Titel „Studien zur Literatur der Gegenwart“ in zwei besonders stattlichen Bänden.

Historisch gefärbt sind die anspruchslosen Romane **Theodor Mügges** (1806—1861), von denen namentlich „Der Vogt von Sylt“ (1851) Leser fand. Mügge kann als ein Doppelgänger Sealsfields (Postls) bezeichnet werden. In seinem Roman „Toussaint“ (1840) gab er ein Seitenstück zu Sealsfields „Virey und die Aristokraten“ (1834). Er schildert da den Freiheitskampf auf der Insel St. Domingo und den Gegensatz zwischen der weißen und schwarzen Rasse. Ein im Aussterben befindliches Volk, die Finnen, führt er in der „Afraja“ (1854) im Kampfe gegen die sie verdrängenden Dänen vor. Er behandelt also dasselbe Thema wie Sealsfield in „Der Legitime und die Republikaner“. Der alte finnische Häuptling Afraja und seine Tochter Gula sind Sealsfields Indianerhäuptling Tokeah und seiner anmutigen Tochter Canondah nachgebildet. Zu Mügges dänischem Pionier und Fischhändler Helgestad hat Sealsfields Nathan Strong, der Sqatter-Regulator, Modell gestanden, wenn wir von dem Ende Helgestads absehen.

In fremde Länder führen auch Erzählungen **Rudolf Lindaus** (1829—1910), des Bruders des Dramatikers und Theaterleiters Paul Lindau (1839—1918), besonders nach Japan, China, Amerika und der Türkei. Zuerst als Hauslehrer und dann als Diplomat lernte er das Ausland gründlich kennen. Seine Novelle „Gute Gesellschaft“ (1880), deren Titel ironisch gemeint ist und in Paris zur Zeit des zweiten Kaiserreichs spielt, bezeichnet das Hauptgebiet, dem er sich zuwandte, und das am besten mit den eingeführten Schlagworten „Gesellschafts-, Sitten- und Zeitroman“ zu umschreiben ist. Lindau wurzelt noch in der alten Kunst, ist aber durchaus Realist.

Skizzenhaft sind die größeren Erzählungen **Hans Wachenhusens** (1827—1898). Alles das sind mehr oder minder nur Unterhaltungsromane. In diesem Zusammenhange seien erwähnt **Philipp Galen** (1817—1819) und **Karl Frenzel** (geb. 1827).

In vielen seiner Erzählungen ist auch **Friedrich Wilhelm Hackländer** nur Unterhaltungsschriftsteller. Schriften wie „Bilder aus dem Soldatenleben“ oder „Wachtstubenabenteuer“ tragen ja diesen Charakter sogar an der Stirn. Andere wieder, wie „Europäisches Sklavenleben“ oder „Der Augenblick des Glücks“, in flüchtigen Stunden leicht hingeschrieben, sind es geworden, ohne es zu wollen. Dabei aber werden Romane übersehen wie „Der letzte Bombardier“, einst ein Buch, das innerhalb gewisser Grenzen sogar Epoche machte und mit seiner Verbindung von derbem militärischen Humor, realistischer Zeichnung der meisten Charaktere und romantischer Gestaltung der Ereignisse und Situationen ein merkwürdiges, aber anziehendes Erzeugnis älterer Roman-

20*

kunst bleibt. Wie hübsch und klar treten dieser Pfarrer, Schullehrer, Müller, diese Offiziere und Mannschaften vor uns hin! Sie sind so, wie wir sie im Leben kennen. Und dabei eine Zigeunerin, die eigentlich eine Gräfin ist, wie Blanda, und eine andere, die es sein könnte, wie Kolma. Auf der einen Seite lustige Scherze und frischer Übermut, auf der anderen phantasievolle Orionnächte und ganz unglaubliche Empfindsamkeiten. Jedenfalls hat dieser Roman in seiner Art kaum seinesgleichen, und er ist vielleicht eigenkräftig genug, Hackländers Namen von dem Verkauf seiner Schriften im Warenhause wenigstens in ferner Zukunft wieder zu erretten.

Geboren wurde Hackländer am 1. November 1816 zu Burtscheid. Er wurde zuerst Kaufmann, dann preußischer Artillerist. 1843 ernannte ihn der Kronprinz von Württemberg zu seinem Sekretär. Er gründete 1855 mit Edmund Höfer in Stuttgart die „Hausblätter", 1858 die Zeitschrift „Über Land und Meer". Geadelt und als Geheimer Hofrat, Hofbau- und Gartendirektor ist er am 6. Juli 1877 auf seinem Landsitz Leoni am Starnberger See gestorben.

Alle diese Männer sind gewiß nicht Dichter großen Stils; nur Hackländer, so seltsam das zunächst erscheinen mag, hätte mit seiner fruchtbaren Phantasie ein wirklich schöpferischer Poet werden können. Aber die Zusammenstellung dieser Namen ist nicht eine Tat literarhistorischer Bedrängnis, die manchen sogenonnten Dichter nicht unterzubringen vermag; sondern wir sehen auch bei den Schwächeren eine bezeichnende Unsicherheit, ein Nachahmen ganz verschiedener Kräfte. Die alte Kunst stand vielfältig hoch vor ihnen da, die neue dagegen brach sich mühsam Bahn und wurde daher von ihnen zwar in ihrer Bedeutung nicht erkannt, in Einzelheiten jedoch bereits mit Erfolg ausgewertet.

15. Berthold Auerbach.

Der modernen Kunst vielleicht am nächsten steht von den Älteren Auerbach, der die Dorfgeschichte nicht begründet, aber volkstümlich gemacht und ihr höhere Bildungskreise erschlossen hat. Er ist von der wirklichen Erfassung ländlich einfachen Lebens noch weit entfernt. Ja, er idealisiert geradezu Arbeiter und Bauern, so daß sie auch im Salon der Hauptstadt mit Anstand auftreten können. Aber es ist doch schon ein großer Unterschied, ob man eine Generalstochter oder ein Barfüßele in den Mittelpunkt einer Handlung stellt.

Berthold Auerbach wurde am 28. Februar 1812 zu Nordstetten im schwäbischen Schwarzwald als Sohn jüdischer Eltern geboren, studierte in Tübingen Jura und Philosophie, da er sich sträubte, Rabbiner zu werden, war als politisch Verdächtiger zeitweise auf dem Hohenasperg gefangen gesetzt und wurde dann Journalist. 1838 wurde er Mitarbeiter an Lewalds „Europa" in Frankfurt a. M. Ein Jahr vorher war sein Roman „Spinoza" erschienen, dem ein Jahr nachher (1839) der Roman „Dichter und Kaufmann" folgte. In beiden trat er für das Judentum und dessen Befreiung von unwürdigem Joche ein. 1840 ging er nach Bonn und Mainz. Drei Jahre später begann er die „Schwarzwälder Dorfgeschichten" herauszugeben, die nun innerhalb eines Jahrzehnts (1843--53) rasch aufeinander folgten

und seinen Ruhm begründeten. Daß der Dichter in den Gestalten des Dorfes sah, was sie nicht waren und nicht sein konnten, hat doch die außerordentliche Wirkung auf diese ganze poetische Gattung nicht in Frage stellen können. Dorfgeschichten wuchsen nun überall geradezu aus der Erde. Für Auerbach selbst bedeutete der Übergang vom jungdeutschen Zeit- und Bildungsroman zur Dorfnovelle einen ungeheuren Schritt in der Entwicklung — einen Schritt, den mit ihm fast die gesamte Erzählungsliteratur getan hat. Die besten dieser Geschichten sind „Ivo der Hairle“, „Edelweiß“, „Joseph im Schnee“, „Diethelm von Buchenberg“, „Die Frau Professorin“ — von Charlotte Birch-Pfeiffer später dramatisiert — und „Barfüßele“, in dem der Stoff von Goethes „Hermann und Dorothea“ in anderer Weise wieder auflebt.

Keine seiner späteren Schöpfungen hatte einen ähnlichen Erfolg. Auerbach eignete sich mehr für die Novelle als den Roman, der ihn leicht zu redseliger Breite verführte. Es erschienen 1852 „Neues Leben“, 1865 „Auf der Höhe“, 1869 „Das Landhaus am Rhein“, 1874 „Waldfried“ und 1878 „Landolin von Reutershofen“. Außerdem hat er sich auch, freilich erfolglos, als Dramatiker versucht.

Nach dem Erscheinen der „Dorfgeschichten“ widmete sich Auerbach ausschließlich schriftstellerischer Arbeit. Er lebte nach der Mainzer Zeit in Weimar, Leipzig, Wien, Dresden, Berlin, Breslau und wieder Berlin, wo er seit 1859 meist blieb. Am 8. Februar 1882 ist er in Cannes an der südfranzösischen Küste gestorben.

Auerbach ist nicht nur durch seine Dichtungen, sondern zugleich durch seine Theorie der Vermittler zwischen zwei einander widerstrebenden Welten. Den Bauern führt auch er in die Literatur ein, aber erst, nachdem er ihm, wie er selbst sagte, „den Mist vom Rock gewischt hat“. So betonte er schon in seiner Vorrede zu „Spinoza“: „Poesie ist sich höchster und einziger Selbstzweck“; und zu „Dichter und Kaufmann“ bemerkt er einleitend: „Das rein Menschliche und Poetische, das über allen Besonderheiten und Tendenzen schwebt, galt mir auch hier wiederum als das Höchste.“ Dadurch erhebt er sich stellenweise z. B. über Spielhagen, der ihm jedoch in der Komposition großer Gemälde weit überlegen ist. Der große Zug fehlt Auerbach durchaus.

Überblicken wir Auerbachs gesamtes Schaffen, so werden wir doch wohl den „Diethelm von Buchenberg“ an die Spitze stellen. Die besten Kenner der Novelle, von Paul Heyse bis zu Julian Schmidt, haben diese Erzählung ein Muster ihrer Gattung genannt, und Mörike sagt in seiner schwäbisch treuherzigen Art: „Das ist so ein Buch, wenn man es nachts liest und das Licht ist einem abgebrannt, steht man auf und sucht überall nach einem Lichtstumpf, bis man ihn gefunden hat; man muß es auslesen, man hat keine Ruhe. Man hat sie auch nicht, wenn man es ausgelesen hat, so packt es, aber es ist doch aus.“ Es ist die Geschichte von dem Brandstifter, der, gepeinigt von Gewissensbissen, schließlich als Obmann der Geschworenen im Gerichtssaal sein Verbrechen bekennt: „Plötzlich war es ihm, als wäre er mit wilden Tieren eingesperrt, die ihn zerfleischen wollten. Er verlangte nach einem Schluck Wein, nach einem Bissen Brot, aber dies war den Schwurrichtern versagt, bevor sie ihr Amt vollendet. Diet-

helm fühlte seine Wangen brennen, ein Hungerfieber machte ihn zittern..... Er schlug sich auf die Brust, daß es dröhnte: ‚Ich, ich, ich bin schuldig, hab' dich verbrannt, alles verbrannt. Ich, ich, ich bin schuldig.' Er brach in die Knie, die Schwurgenossen wichen von ihm zurück."

Das ist keine Rhetorik, keine Deklamation mehr, das ist empfunden und angeschaut, ist moderne Kunst. Wir denken an Tolstois „Macht der Finsternis" und ähnliches. Darum mußte Auerbach hier seinen besonderen Platz haben, denn wenn er auch kein Tolstoi, kein Björnson, kein Ibsen ist, etwas von ihnen allen steckt schon in diesem gebildeten Juden des Schwabenlandes.

16. Frauenliteratur.

Nicht allein um die Literatur, die von Frauen, sondern auch die für Frauen geschrieben wurde oder doch fast allein für sie genießbar ist, handelt es sich hier; um ein Kaffeestündchen zunächst in der „Gartenlaube". 1853 von Ernst Keil ins Leben gerufen, hat diese Familienzeitschrift Jahrzehnte hindurch das deutsche Haus mit geistiger Nahrung versorgt. Den Höhepunkt aber erreichte ihre Beliebtheit doch erst, seitdem Eugenie John, bekannt unter dem Namen **E. Marlitt**, hier ihre Romane veröffentlichte, auf deren Fortsetzungen das weibliche Deutschland mit fieberhafter Spannung wartete.

Es hätte keinen Zweck, vor dieser seltsamen Tatsache die Augen zu verschließen. Jeden Tag kann man dieselbe Probe machen: in gewissen Leserkreisen schlägt die Marlitt noch heute jeden noch so spannenden Dichter des In- und Auslandes aus dem Felde. Ihre Wirkung wurde auch von Gottfried Keller angestaunt, der keine Langeweile bei der Lektüre ihrer Geschichten empfand. „Ich habe", sagt er, „das Frauenzimmer bewundert. Das ist ein Zug, ein Fluß der Erzählung, ein Schwung der Stimmung und eine Gewalt in der Darstellung dessen, was sie sieht und fühlt — ja, wie sie das kann, bekommen wir das alle nicht fertig. Es lebt in diesem Frauenzimmer etwas, das viele schriftstellernde Männer nicht haben, ein hohes Ziel. Diese Person besitzt ein tüchtiges Freiheitsgefühl, und sie empfindet wahren Schmerz über die Unvollkommenheit der Stellung des Weibes. Aus diesem Drang heraus schreibt sie." Wir werden daher „die Marlitt" nicht mit vornehmem Achselzucken abtun können, sondern uns auch für ihr Leben mit etwas mehr als ein paar allgemeinen Wendungen von gewollter Größe und tatsächlicher Kleinheit interessieren müssen. Im 10. Bande der Volksausgabe, der ihre „Thüringer Erzählungen", voran „Amtsmanns Magd", enthält, findet man eine besonders eingehende Schilderung ihres Lebens.

Am 5. Dezember 1825 wurde Eugenie John zu Arnstadt in Thüringen geboren als Tochter eines Kaufmanns, der einst Goethes Sekretär gewesen war. Von ihrer Mutter erbte sie die Gabe des Gesangs, die unter der Protektion der kunstfreudigen Fürstin von Schwarzburg-Sondershausen alsbald sorgsam ausgebildet wurde. Daneben aber überraschten in dem höheren Bildungsgange, den sie durchmachte, bald ihre deutschen Arbeiten. Schon hatte sie den Titel einer Kammersängerin erhalten, als sich plötzlich ein Gehörleiden einstellte, das sie in der Folge vom öffentlichen Auftreten

ausschloß. Außerdem begannen sich schmerzlose Verdickungen der Gelenke zu zeigen, so daß sie in die Heimat zurückging und nun bei den Ihrigen die „gute Stube" mit daranstoßendem Schlafzimmer bewohnte. Ihr Gehalt war ihr belassen worden.

Jetzt, im Jahre 1863, sandte sie ihre ersten beiden Novellen, „Schulmeisters Marie" und „Die zwölf Apostel", an die Redaktion der „Gartenlaube", die sie daraufhin ohne Zögern zu ständiger Mitarbeit einlud. Der Weg zum Erfolge war frei: „Schulmeisters Marie" freilich wurde damals nicht gedruckt, weil die „Gartenlaube" Dorfgeschichten von Nachahmern Auerbachs bereits in allzugroßer Zahl gebracht hatte. Nun sandte sie die „Goldelse" und bewirkte dadurch, daß der Herausgeber der „Gartenlaube", Keil selbst, sie aufsuchen wollte, immer noch in der Meinung, E. Marlitt sei ein männlicher Verfasser. Das Pseudonym wurde nun dem Verleger gegenüber aufgegeben. Der Erfolg der „Goldelse" aber war, der Breite nach gemessen, ungeheuer. Die Auflage der „Gartenlaube" stieg in kurzer Frist auf 167 000, dann auf 210 000 Exemplare und bis zum 1. Januar 1868 auf 1/4 Million. „Das Geheimnis der alten Mamsell" machte den Sieg dieser weiblichen Erzählungskunst vollständig. Als 1874 „Die zweite Frau" erschien, war der Abonnentenkreis auf 325 000 angewachsen. Ein Ereignis war dann wieder 1884 — nach so manchem anderen —, das Erscheinen der „Frau mit den Karfunkelsteinen". Drei Jahre später, am 22. Juni 1887 ist „die Marlitt", mit ihrem Rheumatismus längst auf den Fahrstuhl angewiesen, in Arnstadt bei den Ihrigen gestorben. Ihr ward persönlich ein schweres, geistig und materiell ein glänzendes Los. Von all' dem Glück, das sie auf ihre Heldinnen und Helden streute, ist ihr nicht viel zuteil geworden. Gewiß, es sind durchweg Menschen, die nach derselben Schablone gearbeitet, von vornherein dazu bestimmt sind, nach allerlei Hindernissen, deren Entwicklung den Inhalt des Romans bildet, einander zu „kriegen". Aber nur wenige Dichter haben auch soviel Leser glücklich gemacht wie die Marlitt die ihrigen. Und das soll auf sittlich reinen Wegen nicht so ganz leicht sein, hört man sagen.

Der Stil der Marlitt wurde nun vorbildlich. Wir brauchen nur zu nennen **E. Werner** (Elisabeth Bürstenbinder, geb. 1838), Verfasserin der Erzählung „Ein Held der Feder" usw., **W. Heimburg** (Berta Behrens, 1850—1912), Verfasserin des Romans „Lumpenmüllers Lieschen" usw., und **Nataly von Eschstruth** (geb. 1860, vermählt mit v. Knobelsdorff-Brenkenhof), Verfasserin der Erzählung „Polnisch Blut" usw., um den ganzen Kreis zu umzeichnen. Etwas höhere Ansprüche machen **Wilhelmine von Hillern** (1836—1916), die Tochter der Charlotte Birch-Pfeiffer und Verfasserin der „Geier-Wally" usw., **Ossip Schubin** (Lola Kirschner, geb. 1854), **Alberta von Puttkamer** (geb. 1849) und **Carmen Sylva** geb. Prinzessin zu Wied, die frühere Königin Elisabeth von Rumänien (1843—1914).

Auf einem andern Blatt stehen die Namen der Frauen, die wie **Marie Nathusius** (1817—1857. — „Tagebuch eines armen Fräuleins", 1854), **Ottilie Wildermuth** (1817—1877), **Johanna Spyri** (1829—1901 und **Agnes Sapper** sich im besonderen an die Jugend und an das Volk im weiteren Sinne wenden. Auch sie aber zeigen sich noch unberührt von den revolutionären Strömungen der neuen Kunst, des rücksichtslosen Realismus und der modernen Psychologie.

In einer Beziehung weist doch auch die Frauenliteratur schon auf eine neue Zeit hin: durch die einfache Tatsache, daß weibliches Dichten aufhört, als Ausnahme empfunden zu werden wie noch in den Tagen der Romantik und des jungen Deutschland. Noch freilich hielt es die Frau für geraten, sich als Verfasserin eines Romans unter einem Decknamen zu verstecken. Bald indessen fiel auch diese Schranke.

Und das war ja die Aufgabe der neuen Weltanschauung wie der neuen Kunst, Schranken niederzureißen, der menschlichen Urkraft, wie sie schöpferisch aus der Seele steigt, Raum zu schaffen bis hinab in der Erde Tiefen, bis hinauf zu den Sternen, nicht aber in Traum und Irren, sondern im bewußten Vollgefühl gegenwärtiger Wirklichkeit und erdenhaften Seins.

VII.

Die neue Weltanschauung.

1. Die Entwicklung der allgemeinen Kultur im neunzehnten Jahrhundert.

Die deutsche Literatur nach 1848 wurzelt in der allgemeinen Kultur, deren Entwicklung noch die ganze Lebenszeit Goethes einschließt. Weltanschauungen fallen nicht plötzlich aus den Wolken herab, um sich dann einem jeden darzubieten. Ihr Werden ist bedeutungsvoller als ihr Dasein, denn nur während sie wurden, lebten sie und befruchteten die Literatur.

Wenn wir uns nun der neuen Weltanschauung, die noch die Gegenwart umfaßt, zuwenden, um die ihr entspringende Literatur zu verstehen, so müssen wir ihr Werden zurückverfolgen zum mindesten bis zu Rousseau, dessen Wesen und Wirken in der französischen Revolution staatenbildende Gestalt gewannen. So unmittelbar wie an diesen französischen Denker aus der Mitte des 18. Jahrhunderts ist unsere Weltanschauung, positiv oder negativ, mit allen ihren Gegensätzen und Kämpfen, an keinen anderen geknüpft. Er führte den Menschen zum erstenmal ganz auf sich selbst und die Natur zurück, beseitigte den Begriff menschlicher Autorität und schuf die Voraussetzungen für die Entwicklung demokratischer und sozialistischer Ideen, die sich ganz oder teilweise in allen Kulturländern wenn nicht unbedingte Herrschaft, so doch bedingte Anerkennung verschafft haben.

Um sich durchzusetzen, bedarf ein Gedanke ebenso wie ein Mensch des Widerstandes, des Kampfes. Poetisch wird dieses Entwicklungsgesetz durch Goethes „Faust" beleuchtet. Zur Aktion gehört das Gegenbild, die Reaktion. In diesem Sinne stehen die Namen Rousseau und Metternich auf derselben Seite der Kulturgeschichte. „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit" klang es seit 1789 durch die ganze Welt. Und was geschah im 19. Jahrhundert? Jeder noch so kleine Staat holte sich seinen Fürsten, das Legitimitätsprinzip feierte unerhörte Triumphe, bis die internationale Sozialdemokratie und der Weltkrieg in diese Weltanschauung wieder Bresche legten. Deutschland schritt trotz aller Freiheitsideen in romantischer Ritterrüstung ins 20. Jahrhundert, wie es trotz der Revolution von 1848 in Versailles das alte Kaisertum 1871 wieder errichtet hatte — so ging es hin und her zwischen den Extremen. Der Ursprung aber aller dieser Auseinandersetzungen liegt in der Gedankenwelt Rousseaus, also in der großen Persönlichkeit, die dann Goethe künstlerisch und Napoleon politisch zur Geltung brachten.

Der Kampf zwischen den Begriffen Welt und Staat, Menschheit und Nation, Volk und Individuum ist uns allen so ins Bewußtsein gegraben, hat so viele Millionen von Menschenleben gefordert, daß er keiner besonderen Schilderung bedarf. Literarisch haben in diesem Zusammenhange im letzten Jahrhundert Romantik und Naturalismus einander befehdet, wenn man sie nicht als Schulen, sondern als geistige Strömungen auffaßt.

Stärker als früher trat die Literatur als Organ des Gesamtbewußtseins der Menschheit auf, wurde sie sich des großen Weltgeschehens bewußt. Das war nicht nur durch Verbreitung des demokratischen Gedankens seit Rousseau gegeben, sondern auch durch die Entwicklung des Verkehrs mittels Dampfs und Elektrizität sowie jeder anderen Technik, die ja auch der Tagespresse, dem Ventil der öffentlichen Meinung und des Nachrichtendienstes, eine ganz andere Bedeutung gab. Wurde dem einzelnen aber das ganze Weltbild näher gerückt — wie vielmehr sein eigenes Volk, an dessen innerer und äußerer Politik teilzunehmen inzwischen sein Recht und seine Pflicht geworden war. Alle Fragen, die das Leben einer größeren Gemeinschaft betreffen, gleichviel ob es sich um Politik, Religion, Pädagogik und so vieles andere handelt, wurden nun in ganz anderem Grade als früher Gegenstand der Literatur. Sie wurden nicht mehr in akademischer, von der Gegenwart abgezogener Form behandelt wie etwa in Goethes „Wilhelm Meister" oder Immermanns „Epigonen", sondern in lebendige Beziehung zur Wirklichkeit, zum Dasein von heute gesetzt, ja, sie wurden dessen getreues Spiegelbild wie bei Ibsen und Hauptmann. Es ist ein langer und nicht immer gerader Weg, den die Literatur von Rousseau bis zur Gegenwartspoesie des Naturalismus gegangen ist.

Auf diesem Wege finden wir den künstlerischen Realismus als fördernde, Romantik und Neuromantik als hemmende Bewegung, abseits aber eine verträumte Naturpoesie und Persönlichkeitskunst, ohne die das Gesamtbild einseitig bliebe. Im engeren literarischen Sinne wird davon ja noch häufig die Rede sein. Hier kommt es zunächst auf die Berührungspunkte der Literatur mit anderen Mächten und auf ihre wechselseitige Befruchtung an, von der die gesamte Entwicklung der geistigen Kultur mitbestimmt wird. Gehen wir also von der literarischen Linie ab, so kommen wir, wenn wir wiederum an Rousseau anknüpfen, zunächst zu Philosophie, Religion und Naturwissenschaft.

Die philosophische Weltanschauung orientierte sich im letzten Jahrhundert nach Kants Kritizismus, der auch die Grundlage für Schopenhauers großartigen Gedankenbau wurde. Dessen pessimistisches Gepräge stimmte durchaus zu der sich anbahnenden Literatur des Realismus und Naturalismus: die hier gezeichnete Welt war es wert, daß man ihr entsagte. Im Gegensatz zu Schopenhauers methodisch-einheitlichem Denken steht Nietzsches aphoristisches und systemloses Prophetentum. Die Abtötung des Willens zum Leben wurde abgelöst durch den Willen zur Macht, der Weltflüchtling durch den Übermenschen, der das Glück der grünen Weide nicht minder meidet, aber an seine Stelle statt des Nichts die kraftbewußte hohe Einzeltat stellt. Das war nun freilich etwas anderes, als es der Sozialismus erstrebte. Nietzsche bildet so eine Er-

gänzung zum Naturalismus und hat trotzdem mit seiner aristokratischen Weisheitslehre manchen Demokraten und manchen Naturalisten — denken wir nur an Strindberg — wesentlich beeinflußt.

Besonders eng ist der Zusammenhang dieser Philosophie mit der religiösen Entwicklung, die ihrerseits wieder auf die Literatur zurückwirkt. Das kirchliche Dogma des Mittelalters hatte ja schon durch die Reformation und dann durch die Aufklärung wesentliche Wandlungen und Einschränkungen erfahren. Die Vervollkommnung der modernen Verkehrsmittel in Verbindung mit der so stark angespannten wochentäglichen Arbeit, namentlich in den Fabriken, ist rein äußerlich dem Kirchenbesuch, an dessen Stelle häufig schon morgens der Ausflug am Sonntag trat, nicht günstig gewesen. Innerlich wirkte in derselben Richtung die neue Naturwissenschaft; ihre Ergebnisse setzten die frühere Kritik aller kirchlichen Überlieferung durch die Aufklärer praktisch fort und richteten sich selbst gegen den Kern der christlichen Lehre, die im Anfang des Jahrhunderts zugunsten des Katholizismus durch die Romantik und zugunsten des Protestantismus durch Schleiermachers Gefühlsreligion vorübergehende Kräftigung erfahren hatte.

Durch Goethes Schriften über den Zwischenkieferknochen und die Metamorphose der Pflanzen war die Entwicklungslehre in Deutschland schon vorbereitet. 1842 entdeckte Robert Mayer das Gesetz der Erhaltung der Energie. Schleiden und Virchow begründeten die Zellenlehre. 1844 erschienen Liebigs „Chemische Briefe", 1852 Moleschotts „Kreislauf des Lebens". Um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts gab der Engländer Charles Darwin der Entwicklungslehre die notwendigen systematischen Grundlagen. 1859 veröffentlichte er die Schrift über den „Ursprung der Arten", 1871 über „Die Abstammung des Menschen". Alle lebendige Entwicklung erkläre sich allein durch den rücksichtslosen Kampf ums Dasein. Nur die am besten organisierten Wesen seien mittels natürlicher Zuchtwahl dazu berufen, sich durch Fortpflanzung zu erhalten. Das entsprach durchaus der Philosophie Schopenhauers, der das irdische Sein als ein blind gewolltes Unheil, das Nichtsein als Glück bezeichnete, stand dagegen in schroffem Widerspruch mit der christlichen Heilslehre. Noch weniger vermochte sich die christliche Kirche mit der Abstammungstheorie des Darwinismus zu versöhnen. Ein Schüler Darwins, der deutsche Arzt Ludwig Büchner, ließ 1855 seine Schrift „Kraft und Stoff" erscheinen, die in die weitesten Kreise drang und den Materialismus geradezu volkstümlich machte. Fr. Müller, K. Vogt („Physiologische Briefe", 1845) und E. Haeckel haben durch die Fülle ihres Beobachtungsmaterials die Lehre Darwins weiter ausgebildet und gefestigt. Insbesondere sind hier Ernst Haeckels „Monographie der Kalkschwämme" (1872) als Spezialwerk, sodann seine „Natürliche Schöpfungsgeschichte" (1868), die in zwölf Sprachen übersetzt wurde, und seine „Welträtsel" (1899) zu nennen. Haeckels Weltanschauung ist der Monismus, der alle natürlichen Erscheinungen und Tatsachen auf ein einziges Prinzip, die Einheit der Welt, zurückführt und sowohl den positiven Religionen wie der idealistischen Philosophie das Recht und die Möglichkeit abspricht, der naturwissenschaftlichen Erklärung der Weltwunder dreinzureden. Seine Schrift über den „Monismus als Band zwischen Religion und

Wissenschaft" (1893) beweist zwar, daß die monistische Philosophie sich nicht gegen die Religion wendet, wenn man diese in Haeckels Sinne versteht. Offenbarungsreligionen aber wie das Christentum als kirchliches Bekenntnis können niemals im Monismus aufgehen. Die Monisten schlossen sich 1906, ihre geisteswissenschaftlichen Gegner 1907 zu einem Bunde (Keplerbund) zusammen.

Inzwischen wurde die kirchliche Lehre auch auf theologischen Wegen angegriffen. Schon 1835, also wenige Jahre nach Goethes Tode, hatte David Friedrich Strauß mit scharfer Kritik der Überlieferung sein „Leben Jesu" veröffentlicht, eine Arbeit, die 1863 von Ernst Renan romanhaft wieder aufgenommen wurde. Mehr als ein Menschenalter später, im Jahre 1872, ließ Strauß sein kritisches Buch „Vom alten und neuen Glauben" folgen, wo er feststellen zu können meinte, daß niemand im eigentlichen Sinne mehr ein Christ sei. Ludwig Feuerbach zeigte schon in der ersten Jahrhunderthälfte, daß der Mensch in der Gottesvorstellung nur seinen eigenen idealisierten Gattungsbegriff anschaue und im Glauben für wahr halte.

Zuletzt kam die Assyriologie. 1903/5 gab Friedrich Delitzsch unter dem Titel „Babel und Bibel" vier Untersuchungen heraus, die den babylonischen Ursprung alttestamentlicher Legenden auf Grund neuer Grabungen und Funde nachwiesen.

Alle diese Forschungen beeinflußten naturgemäß auch die schöne Literatur, in der die religiöse Entwicklung des einzelnen als ein stehendes Thema zu allen möglichen Motiven in Beziehung gesetzt wurde. Der Gottsucher ist eine typische Erscheinung des modernen Romans geworden.

Die religiösen Gegensätze und Widersprüche wurden noch verschärft durch den wachsenden Zwiespalt zwischen Katholiken und Protestanten, der in Preußen durch den Konflikt zwischen Regierung und Papsttum seit dem Jesuitengesetz vom 4. Juli 1872 Form und Namen eines „Kulturkampfes" annahm. Auf der einen Seite bekämpfte die Kurie den unrömischen Nationalismus, auf der anderen den internationalen Modernismus. Ihr zur Seite standen die Jesuiten und der Bonifatiusverein, während die Protestanten sich auf den „Evangelischen Bund" und den „Gustav-Adolf-Verein" stützten. Einig waren die beiden Konfessionen nur — denn auch in der äußeren Mission befehdeten sie einander — in der feindlichen Haltung gegen die unbürgerliche und unchristliche Sozialdemokratie.

Es würde zu weit führen, dem Werden und Wachsen der sozialistischen Bewegung einerseits, der individualistischen — und doch auch revolutionären — andererseits im einzelnen zu folgen, einige literarische Daten müssen als Anhaltspunkte genügen.

Es war im Jahre 1845, als Max Stirner (Kaspar Schmidt, 1806—1856) sein Buch „Der Einzige und sein Eigentum" veröffentlichte. „Da ist nichts, aber auch nichts", sagt sein Biograph, der „Edelanarchist" Mackay, „was Stirner als feststehend und gegeben annimmt, es sei denn das eigene Ich. . . . . Die starre Folgerichtigkeit seiner Schlüsse schrickt vor keiner, auch der letzten Konsequenz nicht zurück. Er erlaubt dem Leser nicht, seine Gedanken bis zum Ende ihres Gebietes zu führen; er tut es selbst. Begriffe, die bisher unanfechtbar erschienen, löst er einen nach dem

andern auf und läßt sie in sich zerfallen. Er spürt dem Sinne der Worte nach, bis er den rechten erfaßt, der nur zu oft in völligem Widerspruch steht zu dem, der ihnen bisher gegeben wurde. Er entkleidet die Großen ihres Pompes und zeigt sie in ihrer Hohlheit, und er bringt die Mißachteten, durch den Sprachgebrauch Verfehmten, wieder zu Ehren. So lehrt er uns erst ihren richtigen Gebrauch. Daß ihm bisher kein einziger innerer Widerspruch nachgewiesen werden konnte, will wenig bedeuten. Aber auch die Zukunft wird nichts anderes zu tun haben, als weiter auszubauen, was er dahingestellt hat für alle kommenden Zeiten. Neue Ansichten werden sich in Fülle eröffnen. Den Streit aber hat er beendet."

Stirner erklärt die Loslösung des einzelnen von Familie und Staat für berechtigt und feiert den Egoismus in veredelter Form. Es gebe keine Sünder. „Man hat immer gemeint, Mir eine außerhalb Meiner liegende Bestimmung geben zu müssen, so daß man zuletzt Mir zumutete, Ich sollte das Menschliche in Anspruch nehmen, weil Ich=Mensch sei. Dies ist der christliche Zauberkreis. Auch Fichtes Ich ist dasselbe Wesen außer Mir, denn Ich ist Jeder, und hat nur dieses Ich Rechte, so ist es ‚das Ich', nicht Ich bin es. Ich bin aber nicht ein Ich neben andern Ichen, sondern das alleinige Ich: Ich bin einzig . . . . . Was, bin Ich dazu in der Welt, um Ideen zu realisieren? Um etwa zur Verwirklichung der Idee ‚Staat' durch mein Bürgertum das Meinige zu tun, oder durch die Ehe als Ehegatte und Vater die Idee der Familie zu einem Dasein zu bringen? Was ficht Mich ein solcher Beruf an! Ich lebe so wenig nach einem Berufe, als die Blume nach einem Berufe wächst und duftet . . . . Man sagt von Gott: ‚Namen nennen dich nicht.' Das gilt von Mir: kein Begriff drückt Mich aus, nichts, was man als mein Wesen angibt, erschöpft Mich; es sind nur Namen . . . . . Jedes höhere Wesen über Mir, sei es Gott, sei es der Mensch, schwächt das Gefühl meiner Einzigkeit und erbleicht erst vor der Sonne dieses Bewußtseins."

Man sieht, daß Stirner, der sehr selten wörtlich zitiert und wirklich gelesen wird, durchaus nicht zu den geistigen Begründern irgendeiner politischen Partei gezählt werden kann. Seine Grundsätze der Einzigkeit des Individuums sind z. B. geradezu das Gegenteil eines demokratischen Sozialismus, deuten vielmehr auf den späteren Verfechter des großen Ichs, auf Nietzsche, hin, den Umwerter der Werte. „Was gut, was böse", ruft schon Stirner am Schluß seines Vorworts aus, „Ich bin ja selber Meine Sache, und Ich bin weder gut noch böse." Indessen bildet sein Buch doch einen ergiebigen Nährboden sozialdemokratischer Ideen, namentlich in der Wendung gegen die nationalistische Ausbeutung des Individuums z. B. auf dem Schlachtfelde: „Die Individuen sind ‚für die große Sache des Volks' gestorben, und das Volk schickt ihnen einige Worte des Dankes nach und — hat den Profit davon. Das nenn' Ich Mir einen einträglichen Egoismus." Er kann den Kommunismus nicht anerkennen, weil er weit über ihn hinausgeht. Nicht gleiche Arbeit berechtige zum gleichen Genuß, „sondern der gleiche Genuß allein berechtigt Dich zum gleichen Genuß. Genieße, so bist Du zum Genuß berechtigt. Hast Du aber gearbeitet und lässest Dir den Genuß entziehen, so — geschieht Dir recht". Die angeborenen Rechte läßt er sich also ge=

fallen wie ein Mann mit konservativen und frommen Anschauungen, aber aus ganz anderen Gründen: denen des egoistischen Rechts. Stirner ist nicht konservativ, nicht liberal, nicht sozial, nicht kommunistisch zu bestimmen: er ist „der Einzige". Übrigens ist er 1856 im Alter von 50 Jahren in Berlin in größter Dürftigkeit gestorben.

Die eigentlich sozialdemokratische Bewegung wurde eingeleitet durch das „Manifest der kommunistischen Partei", das Karl Marx und Friedrich Engels 1847 veröffentlichten. Das Jahr 1848 brachte dann die revolutionäre Tat. 1863 gründete Ferdinand Lassalle den „Allgemeinen deutschen Arbeiterverein". 1867 gab Marx sein grundlegendes Werk „Das Kapital" heraus. So reihte sich Glied an Glied bis zum 9. November 1918 und zu unseren Tagen. Literarische Bedeutung hat diese politische Entwicklung — abgesehen von der Umstellung des gesamten geistigen Lebens und der innerstaatlichen Kulturpolitik — vor allem für den Naturalismus, der namentlich in Deutschland fast ausschließlich durch den Sozialismus bedingt und bestimmt wurde.

Die moderne Literatur steht noch viel mehr als die ältere in enger Verbindung mit allen Wandlungen der Kultur, namentlich auch der bildenden Kunst, obwohl diese ja stets mit der Poesie mehr oder minder Hand in Hand gegangen war, schon im alten Griechenland, für das J. J. Winckelmann das Gesetz der edlen Einfalt und stillen Größe als maßgebend in allen künstlerischen Äußerungen festgestellt hatte. So schuf sich nach den Tagen des klassischen oder Empirestils in Deutschland auch die Romantik in der bildenden wie der redenden Kunst gleichzeitig ihr Tätigkeitsfeld, und nicht anders war es in der Renaissance gewesen. Aber keiner dieser Zusammenhänge war so innig wie der zwischen Impressionismus und Naturalismus.

Im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts und noch nach Goethes Tode beherrschte die Romantik die bildende Kunst in ihren mannigfachen Verzweigungen. Dann brach sich der Realismus Bahn. Zu einer ganz neuen Kunst der Unwirklichkeit und phantastischen Farbenpracht leitete der Idealist Arnold Böcklin (1827—1901) hinüber. Für die breite Kulturströmung entscheidend aber wurde die naturalistische Malerei in Frankreich, die erst nach 1870 den Namen Impressionismus erhielt. Naturwahr ist nur der wirkliche Eindruck („impression") in einem bestimmten Augenblick, möglichst gewonnen unter freiem Himmel (en plein air), nicht in der Enge eines Ateliers. Die französischen Maler des „Paysage intime" (d. h. der „intim" geschauten „Landschaft") studierten im Walde von Fontainebleau die reine Natur impressionistisch. Aus dieser Schule von Fontainebleau gingen hervor Père Corot (1796—1875) und Jean François Millet (1814—1875), dessen kümmerlich zur Erde gebückte „Ährenleserinnen" einen Protest darstellten gegen die Heuchelei der schönfärbenden Kunst. Dieses revolutionäre Streben nach Wahrheit in der Malerei entsprach den Romanen Zolas, den Dramen Ibsens und Hauptmanns. Der eigentliche Führer der Impressionisten und Freilichtmaler war Eduard Manet (1833—1883), mit dessen Sonderausstellung im Jahre 1867 die naturalistische Bewegung in der bildenden Kunst ihren öffentlich weithin sichtbaren Anfang nahm. In Deutschland gelangten die künstlerischen Grundsätze des Naturalismus und im besonderen der Freilichtmalerei bereits vor Manet zur Anwendung durch den Realismus Adolf Menzels (1815—1905), dessen feine Beobachtung

der Arbeitsstätten der Großstadt mit ihrem Tausenderlei von Maschinen, beschäftigten Händen und Gesichtern entsprechende Bilder in der Literatur vorbereitete. Der deutsche Millet wurde Wilhelm Leibl (1844—1900), der für seine Motive den Landmann und das niedere Volk bevorzugte. Überzeugten Naturalismus verkündeten dann die Gemälde Max Liebermanns, während andere Maler wie Hans Thoma den romantischen Gedanken neu belebten, Max Klinger seine eigenen phantastischen Wege ging und in dem Moordorf Worpswede bei Bremen seit 1884 eine Gruppe von Künstlern die farbenleuchtende Schönheit der deutschen Moorlandschaft entdeckte. Das Einfache, früher als nebensächlich Verachtete gewann jetzt in der bildenden Kunst wie in der Literatur ungeahnte Werte.

In ganz neuer Weise wurde auch die Musik in die Entwicklung der allgemeinen Kultur einbezogen, seitdem Schopenhauer ihr den höchsten Rang unter den Künsten zuerkannt hatte: nicht wie die anderen Künste sei sie Abbild der Ideen, sondern Abbild des Weltwillens selbst. „Der Komponist", sagt er, „offenbart das innerste Wesen der Welt und spricht die tiefste Weisheit aus in einer Sprache, die seine Vernunft nicht versteht; wie eine magnetische Somnambule Aufschlüsse gibt über Dinge, von denen sie wachend keinen Begriff hat." Schopenhauers Verehrer und philosophischer Schüler Richard Wagner hat dann gerade die deutsche Musik, die ja schon vorher durch Gluck, Haydn, Händel, Bach, Mozart und Beethoven Weltruhm erlangt hatte, in einen weiteren Zusammenhang mit der allgemeinen Kultur gebracht, und so ist Bayreuth nicht nur das Symbol einer neuen nationalen Kunst, sondern der Vereinigung der Künste geworden, in der Verarbeitung romantischer Ideen zugleich ein Bollwerk gegen die naturalistische Hochflut.

Die Dekorationskunst der Meininger und der Reinhardt-Bühnen hat die gewaltige Entwicklung des Musik-, Vers- und Prosa-Dramas begleitet, und Aufführungen in dem riesigen Rund eines Zirkus sowie das Naturtheater haben die Kunst volkstümlicher gemacht, als sie früher war. In diesen Dienst, dem Volke die Kunst näher zu bringen, stellten sich von der literarischen Seite neue Zeitschriften wie der „Kunstwart".

Andererseits ergab sich durch die Vervollkommnung der Technik, die den vorhin erwähnten Erscheinungen zu Hilfe kam, auf vielen Gebieten eine ungewollte Verflachung. Das Kaffeekonzert, im achtzehnten Jahrhundert eine künstlerisch geleitete Seltenheit, die seelenlose Mechanik des Musik-Automaten, Pianolas und Grammophons und der Kinematograph sorgten für die vielseitige Unterhaltung, aber nicht für die Veredelung der breiten Massen.

Vor dem Weltkriege war außerdem mit dem steigenden Wohlstande eine äußerliche Erweiterung der Lebenskreise eingetreten, die nicht ohne Rückwirkung auf die Literatur blieb. Die gemütliche Biedermeierzeit mit ihrer idyllischen Selbstzufriedenheit, ihren bescheidenen Freuden im Stil von Seidels „Leberecht Hühnchen" und den dazugehörigen Darstellungen in Kostüm und Bildwerk — eingeleitet durch Eichrodts Gedichte „Biedermaiers Liederlust" in den „Fliegenden Blättern" — blieb doch um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts mit allen ihren Nachklängen nur eine Episode,

die vor dem Palasthotel und dem ozeanischen Prachtdampfer verschwand. Die Weltreise des Globetrotters wurde zum Maßstab der Bildung. Die Frauenmode mußte mindestens in jedem Jahre einmal beweisen, daß der Unsinn der Formenverunstaltung grenzenlos sein kann. Nur in gewähltem Einband wurde das Buch salonfähig, innerlich oft nur durch Volksbibliotheken vor dem Niedergange bewahrt. Der Modedichter beherrschte das Tagesgespräch, was vor Ibsen lag, galt als veraltet. Das Feuilleton verdrängte die ernste Abhandlung, Gründertum und Spekulation die ernste kaufmännische Arbeit. Zur Natur kam man beinahe nur noch mit Hilfe der Sanatorien zurück, und auch die Krankheit erhielt ihren Schliff: Migräne und Influenza traten an die Stelle des Kopfwehs und der Erkältung, und wer sich den Aufgaben der Zeit nicht gewachsen sah, der wurde „nervös". Man suchte nicht mehr das Schöne und Große, sondern das Auffallende und Häßliche, Krankhafte und Verzerrte. Schon das junge naturalistische Deutschland hatte solche Erscheinungen. Alles war erlaubt, nur nicht das Gewöhnliche. Nietzsches Übermensch, Ibsens und Zolas sozial gerichtete Kraftnaturen, die sentimentale Mätresse des jüngeren Dumas, der europäische Dandy — das sind sehr verschiedenartige, aber deutliche Symptome für die Neigung des Zeitgeistes zum Außergewöhnlichen. Die Betonung des Ichs, der außerordentlichen Persönlichkeit, die bei Strindberg, Wilde und Wedekind bisweilen groteske Formen annahm, übertrug sich auf die große Menge als ein jedes höheren Lebenszweckes barer Egoismus, der sich schließlich in dem „Jahrhundert des Kindes" auch als Wille gegen das Kind unter dem harmlosen Namen „Zweikindersystem" offenbarte. Dafür fehlte es der Frau nicht an „Emanzipation": sie zog — meist gewiß dazu berechtigt — in die Arbeitsstätten der Männer ein, zerschlug den Ministern, wenn sie ihr das Stimmrecht verweigern wollten, die Fensterscheiben und vertauschte die Nähnadel in Deutschland mit der Feder, in Amerika mit der Reitpeitsche und Automobilhupe, in England auf der unteren Stufe vielfach mit der Branntweinflasche. Da war es für das weibliche wie für das männliche Geschlecht noch ein Glück, daß eine Schöpfung des modernen Lebens zu der Überreizung des Kampfes ums Dasein, den die emporkommenden Warenhäuser sowie der Übergang der Hand- zur Maschinenarbeit noch verschärften, ein Gegengewicht bildete: der Sport. Das Rennen mit Roß und Schiff, Tennis, Croquet, Golf, Rodeln und Skilauf wurden ebenso Selbstverständlichkeiten im modernen Roman wie Dampfer- und Eisenbahnkatastrophen. Der Sportplatz ersetzte nun auch die Fliederlaube, in der sich früher die Herzen fanden. Jedenfalls hat der Sport die Ideale aus dem Gedankenwinkel hinter dem Ofen an die frische Luft befördert und sich dadurch den Dank der Poesie verdient. Dieser ganzen Entwicklung entsprach die Abnahme humanistischer, die Zunahme realistischer Studien, äußerlich gekennzeichnet durch das Aufblühen der Technischen Hochschulen und der anderen realen Bildungsanstalten. In demselben Maße wie die Spezialisierung und Zentralisierung der Arbeit wuchs die Sehnsucht der einzelnen Persönlichkeit nach individuellem Wert. Dieser Gegensatz findet seinen Niederschlag in der gesamten neueren Literatur. Typisch ist die Gestalt des jungen Großstadt-Millionärs und Fabrikherrn, der eine Seele sucht, und sei es auch nur die eigene.

Inzwischen sind neue Schlagworte wie Futurismus, Kubismus und Expressionismus aufgetaucht, ohne daß sie bisher von einer großen neuen Kunst gezeugt hätten. Und inzwischen haben wir den Weltkrieg erlebt, der einen Abschnitt der Kulturgeschichte der Menschheit zu beenden scheint. In einer solchen Zeit vermag man nicht einmal die letzte Vergangenheit zu beurteilen, geschweige denn die nächste und die fernere Zukunft, die letzten Endes doch von der großen Persönlichkeit abhängt.

An einer neuen Weltanschauung haben sicherlich alle hervorragenden Geister mitgearbeitet, gleichviel ob sie Röntgen oder Marconi heißen. Aber nur dann, wenn ihre Gedanken oder Taten von ihnen selbst in künstlerische Form gebracht werden, gewinnen sie noch ein näheres Verhältnis zur Literatur. In dieser Beziehung nun treten drei Namen, die wir zunächst an anderen Stellen als in einer Literaturgeschichte suchen würden, in der Zeit nach Goethes Tode aus dem großen Kreise derer heraus, denen die Weltanschauung der Gegenwart ihre Grundlagen verdankt: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner, also zwei Philosophen und ein Komponist. Die Kunst ihrer sprachlichen Darstellung stellt sie mehr als andere in die literarischen Zusammenhänge hinein, denen ihre Werke außerdem unendliche Anregungen gegeben haben. In Schopenhauers Gedankenbau ist es die wundervolle Prosa, die ohne weiteres zur großen Literatur gehören würde, auch wenn man nichts von dieser ganzen Philosophie gelten ließe. Was darüber hinaus Nietzsche lyrisch und episch („Zarathustra"), Wagner dramatisch bedeutet, braucht nur flüchtig erwähnt zu werden.

Es gibt mehr als einen, der die Weltanschauung keines dieser drei führenden Geister als maßgebend anerkennt. Die Entwicklung der Kultur aber im neunzehnten Jahrhundert wäre für den Zurückblickenden ohne die besondere Befruchtung der Lebensarbeit Schopenhauers, Wagners und Nietzsches in keinem Falle klar zu erkennen.

2. Arthur Schopenhauers Leben.

Arthur Schopenhauer gehört zu den bedeutendsten Prosaikern der Weltliteratur. Bekannt wurde seine Bedeutung erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Am 22. Februar 1788 wurde Schopenhauer in Danzig (Heiligegeiststraße 144) als Sohn eines reichen Kaufmanns geboren. Im Alter von fünfzehn Jahren bereiste er zusammen mit den Eltern Holland, England, Frankreich, das er schon von einer früheren Reise her kannte, und die Schweiz, wo besonders Chamounix mit dem Montblanc einen tiefen Eindruck in ihm hinterließ. Durch Bayern ging es dann nach Österreich. Längere Zeit hielten sich die Reisenden in Wien auf. Darauf besuchten sie das Riesengebirge. Der Rundblick von der Schneekoppe versetzte den Jüngling in Entzücken. Von Dresden aus machte er später mehrere Ausflüge in die Sächsische Schweiz. Der Vater kehrte nunmehr nach Hamburg zurück, wohin er schon 1793 gezogen war, und wo Arthur die Schule besuchte, während die Mutter einstweilen in Danzig blieb. 1805 starb der Vater infolge eines Unfalls — er stürzte bei einer Besichtigung seiner Speicher durch eine Luke in die Tiefe — und die Mutter siedelte im nächsten Jahre mit ihrer Tochter Adele (geb. 1797) nach Weimar über, während Arthur noch

in Hamburg weiter arbeitete. Mit Zustimmung der Mutter vertauschte er jetzt jedoch den ihm vom Vater aufgenötigten kaufmännischen Beruf mit dem gelehrten.

Johanna Schopenhauer war eine kluge Frau und hat nicht nur durch ihren Sohn, sondern auch durch ihre Romane und durch ihre Teeabende, an denen Goethe häufig ihr Gast war, einen Namen bekommen. Ihr Verhältnis zu ihrem Sohn war eigenartig und wird am besten durch einen Brief beleuchtet, den sie am 13. Dezember 1807 — kurz vor seiner Ankunft in Weimar — an ihn richtete: „Nun zu Deinem Verhältnisse hier gegen mich, und da dünkt es mir am besten, ich sage Dir gleich ohne Umschweife, was ich wünsche, und wie es mir ums Herz ist, damit wir einander gleich verstehen. Daß ich Dich recht lieb habe, daran zweifelst Du nicht; ich habe es Dir bewiesen, solange ich lebe. Es ist zu meinem Glück notwendig zu wissen, daß Du glücklich bist, aber nicht, ein Zeuge davon zu sein. Ich habe Dir immer gesagt, es wäre sehr schwer mit Dir zu leben, und je näher ich Dich betrachte, desto mehr scheint diese Schwierigkeit, für mich wenigstens, zuzunehmen. Ich verhehle es Dir nicht, solange Du bist, wie Du bist, würde ich jedes Opfer eher bringen, als mich dazu entschließen. Ich verkenne Dein Gutes nicht; auch liegt das, was mich von Dir zurückscheucht, nicht in Deinem Gemüt, nicht in Deinem innern, aber in Deinem äußern Wesen, Deinen Ansichten, Deinen Urteilen, Deinen Gewohnheiten — kurz, ich kann mit Dir in nichts, was die Außenwelt angeht, übereinstimmen. Auch Dein Mißmut ist mir drückend und verstimmt meinen heiteren Humor, ohne daß es Dir etwas hilft. Sieh, lieber Arthur, Du bist nur auf Tage bei mir zum Besuch gewesen, und jedesmal gab es heftige Szenen um nichts und wieder nichts, und jedesmal atmete ich erst frei, wenn Du weg warst, weil Deine Gegenwart, Deine Klagen über unvermeidliche Dinge, Deine finsteren Gesichter, Deine bizarren Urteile, die wie Orakelsprüche von Dir ausgesprochen werden, ohne daß man dagegen etwas einwenden dürfte, mich drückten, und mehr noch der ewige Kampf in meinem Innern, mit dem ich alles, was ich dagegen einwenden möchte, gewaltsam niederdrückte, um nur nicht zu neuem Streit Anlaß zu geben. Ich lebe jetzt sehr ruhig, seit Jahr und Tag habe ich keinen unangenehmen Augenblick gehabt, den ich Dir nicht zu danken hätte . . . . . Höre also, auf welchem Fuß ich mit Dir sein will. Du bist in Deinem Logis zu Hause; in meinem bist Du ein Gast, der immer freundlich empfangen wird, sich aber in keine häusliche Einrichtung mischt. Um diese bekümmerst Du Dich gar nicht — — ich dulde keine Einrede, weil es mich verdrießlich macht und nichts hilft — — an meinen Gesellschaftstagen kannst Du abends bei mir essen, wenn Du Dich dabei des leidigen Disputierens, das mich auch verdrießlich macht, wie auch alles Lamentierens über die dumme Welt und das menschliche Elend enthalten willst, weil mir das immer eine schlechte Nacht und üble Träume macht und ich gerne gut schlafe."

Der Brief beantwortet im voraus viele Fragen, die wir an den Philosophen und Menschen Schopenhauer richten könnten. Man sagt wohl nicht zuviel mit der Bemerkung, daß im allgemeinen keine Mutter in dieser Weise an ihren Sohn schreiben dürfte, selbst wenn alles, was sie hier sagt, zutrifft, und wir haben keinen Anlaß, daran zu zweifeln. Arthur erbte von seinem Vater die Melancholie, von seiner Mutter

den grenzenlosen, kaltsinnigen Egoismus. Diese Eigenschaften sind die Grundpfeiler seiner Philosophie, die ja eigentlich mehr eine Kunst als eine Wissenschaft ist, und seines Lebens geworden. Johannas Brief warnt uns vor seiner Lehre. Wir begreifen aber auch, warum er so früh ein Verächter des Weibes wurde, der „europäischen Dame".

Als Arthur mündig wurde, mußte ihm die Mutter den auf ihn fallenden Teil des väterlichen Vermögens (57 000 Mark) auszahlen, von dem er auf Zureden Johannas ungefähr ein Drittel einer Danziger Weingroßhandlung (Muhl) zu hohem Zinsfuß lieh. Er besuchte nun zuerst (1809) die Universität Göttingen, wo er sich als Student der Medizin einschreiben ließ. Schon vom zweiten Semester ab wandte er sich jedoch der Philosophie zu (er wohnte im ersten Semester in der Langen Geismarstraße Nr. 64, danach im Botanischen Garten, dessen Direktor ihm einige Räume überließ). Vor allem studierte er Plato und Kant. Noch zehn Jahre später pries er sein Göttingen: „Es ist die würdigste, vielleicht die erste Universität der Welt." Im Juni 1810 machte er eine Reise über den Meißner nach Kassel und im Herbst 1811 in den Harz. Die Ferien verlebte er regelmäßig in Weimar, wo er für die um zehn Jahre ältere Schauspielerin Karoline Jagemann, die Mätresse des Herzogs Karl August, schwärmte (wie Gwinner berichtet): „Dieses Weib würde ich heimführen, und wenn ich sie Steine klopfend an der Landstraße fände." Sein einziges Liebesgedicht aus dem Winter 1807 galt ihr. Als Frau von Heygendorf hat sie ihn noch in Frankfurt a. M. 1834 besucht und sich an der damals gerade von ihm erfundenen Parabel von der Gesellschaft Stachelschweine (Parerga II, § 413) erfreut. Mit Wieland hatte er eine interessante Unterredung. „Aus dem wird", soll der greise Dichter zu Schopenhauers Mutter gesagt haben, „noch einmal etwas Großes werden."

Von Goethe mit einem Empfehlungsschreiben an den Philologen Friedrich August Wolf versehen, ging er 1811 nach Berlin, wo er auch Fichte hörte. Im Herbst 1812 war er mit Mutter und Schwester in Dresden und Teplitz zusammen. Als er im Frühjahr 1813 nach Weimar kam, fand er im Hause seiner Mutter als ihren Seelenfreund den Regierungsrat Müller, genannt v. Gerstenbergk, dessen schriftstellerische Versuche die erste Annäherung an Johanna ergaben und dann zu einem intimen Verhältnis führten. Andere Freunde wie Conta, Fernow und v. Kügelgen kamen hinzu. Der wachsenden Entfremdung zwischen Mutter und Sohn folgte im Mai 1814 der Bruch: sie haben seitdem einander nicht wiedergesehen, die Mutter vernichtete alle an sie gerichteten Briefe Arthurs und verbot auch der Tochter einstweilen jeden weiteren Briefwechsel mit ihm. Gerstenbergk heiratete 1825 eine Tochter des Grafen Häseler.

Von Weimar also zog Schopenhauer schon 1813 nach Jena und Rudolstadt, wo er seine Dissertation „Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde" beendete. Im Oktober 1813 erfolgte seine Promotion. Mit Goethe, den die Abhandlung, besonders ihr sechstes Kapitel, lebhaft gefesselt hatte, kam er in dieser Zeit in einen anregenden Gedankenaustausch über die Farbenlehre, dem seine eigene Schrift über dieses Thema entsprang. Goethe nennt Schopenhauer einen „merkwürdigen und interessanten Mann" und findet ihn geistreich. Als sich in einer Gesellschaft einige junge Damen über den „in mürrischer Absonderung in der Fenster-

nische stehenden" Philosophen lustig machten, rief ihnen Goethe nach seinem Eintritt in das Zimmer zu: „Kinderchen, laßt mir den dort in Ruhe, der wächst uns noch einmal allen über den Kopf." Am 8. Mai 1814 trug er ihm in das Stammbuch die für den Pessimisten geprägten Verse ein:

Willst du dich deines Wertes freun,
So mußt der Welt du Wert verleihn.

Darunter schrieb er: „Im Gefolg und zum Andenken mancher vertraulichen Gespräche." Des Philosophen Hauptwerk hat Goethe mit großem Interesse gelesen.

Die Jahre 1814—1818 verbrachte der junge Doktor in Dresden, wo seine Schrift „Über das Sehen und die Farben" entstand. Auch Schopenhauer verwarf Newtons Farbentheorie, kam aber weiterhin zu anderen Ergebnissen als Goethe, der seinem Ärger darüber in zwei bekannten Epigrammen Ausdruck gab:

Trüge gern noch länger des Lehrers Bürden,
Wenn Schüler nur nicht gleich Lehrer würden.

Dein Gutgedachtes in fremden Adern
Wird sogleich mit dir selber hadern.

Die heutige Wissenschaft kann weder Goethes noch Schopenhauers Theorien anerkennen und hat Newtons Lehre bestätigt. In Dresden noch schrieb Schopenhauer auch sein Hauptwerk nieder: „Die Welt als Wille und Vorstellung." Eine wesentliche Vorbedingung hierzu war seine Einführung in die indische Philosophie durch den Orientalisten F. Majer, dessen Schrift „Brahma oder die Religion der Inder" in demselben Jahre wie „Die Welt als Wille und Vorstellung" erschien. Schon 1816 bekannte Schopenhauer: „Ich gestehe, daß ich nicht glaube, daß meine Lehre je hätte entstehen können, ehe die Upanischaden, Plato und Kant ihre Strahlen zugleich in eines Menschen Geist werfen konnten."

Noch während des Drucks seines Werkes, das bei Brockhaus erschien, reiste Schopenhauer nach Italien. Über Venedig, Bologna und Florenz ging er im Herbst 1818 nach Rom. Damals befanden sich außer ihm noch zwei andere Pessimisten der Weltliteratur in Italien, Leopardi und Byron, an den er sogar ein Empfehlungsschreiben von Goethe hatte. Daß er dieses nicht überreichte, hat er später sehr bedauert. Auf der Rückkehr erfuhr er noch in Oberitalien, daß die Danziger Firma Muhl Bankerott gemacht habe. Aus dem Zusammenbruch retteten seine Mutter und Schwester nur ein Drittel ihres Vermögens, er selbst jedoch sein ganzes Kapital samt Zinsen dadurch, daß er einfach dem Akkord der Gläubiger nicht beitrat und seine Wechsel innerhalb bestimmter Fristen kündigte. Er werde sich freuen, schrieb er an Muhl, wenn es ihm später wieder gut ginge: „Nur darf Ihr Glück nicht auf den Trümmern des meinen erbaut sein. Ihre Kinder werden mir noch hier in brillanten Equipagen vorbeifahren, während ich als ein alter abgenutzter Universitätslehrer auf der Straße keuche: Glück und Segen dazu, sobald Sie mir nichts schuldig geblieben sind. Aber meine Befriedigung ist das letzte Opfer, das Sie zu bringen haben, ehe Sie Ihr neues Wohlsein begründen: dann mögen Ihnen Himmel und Erde günstig sein." „Sie

sehen", schreibt er in einem früheren Brief, „daß man wohl ein Philosoph sein kann, ohne deshalb ein Narr zu sein."

Im Jahre 1820 habilitierte er sich an der Universität Berlin. Bereits bei der öffentlichen Disputation geriet er in akademischen Streit mit Hegel, dessen System damals seine Triumphe feierte und den Gedanken des jüngeren Amtsgenossen weder jetzt noch später Raum zur Entfaltung ließ. Da Schopenhauer seine Vorlesungen über allgemeine Philosophie und die Theorie des Erkennens zu der gleichen Stunde abhielt wie Hegel, konnte er sich über ihren schwachen Besuch kaum wundern. (Er wohnte bis 1829 in der Dorotheenstraße Nr. 30, später Behrenstraße 70.) Seine akademische Tätigkeit unterbrach er durch eine zweite Reise nach Italien, auf der er Venedig und Rom indessen nicht berührte. Nach der Rückkehr hatte er in Dresden Umgang mit Tieck. Es ist für Schopenhauers Philosophie bezeichnend, daß die Dichter — z. B. Jean Paul, der die „Welt als Wille und Vorstellung" rühmend rezensierte — mehr mit ihr anzufangen wußten als die Professoren des Fachs.

Im Jahre 1825 trieb er spanische Studien, um Calderon und Cervantes in der Ursprache lesen zu können. Von dem Erfolg seiner Bemühungen legt seine Übersetzung Balthasar Gracians Zeugnis ab. 1831 verließ er Berlin, um der Cholera zu entgehen, der Hegel in demselben Jahre auch wirklich erlag, und siedelte nach Frankfurt a. M. über, wo er — abgesehen von einem kürzeren Aufenthalt in Mannheim — bis zu seinem Tode blieb. Zwei Jahre vorher hatten seine Mutter und Schwester Weimar mit Bonn — im Sommer Unkel bei Bonn — vertauscht. Mit Adele hatte er schon früher wieder bei verschiedenen Anlässen korrespondiert; jetzt, nach 18 jährigem Schweigen, kam auch ein Briefwechsel mit der Mutter wieder zustande, die inzwischen einen Schlaganfall erlitten hatte. Sie ging später nach Jena, wo ihr ein Ruhegeld des jungen Großherzogs von Weimar zu Hilfe kam, und starb 1837, mit der Abfassung ihrer Memoiren beschäftigt. Adele, die in der Mitte der vierziger Jahre mit Goethes verwitweter Schwiegertotcher Ottilie und einer anderen Freundin eine Reise nach Italien machte, lebte unvermählt bis zum Jahre 1849.

Schopenhauer wechselte in Frankfurt wiederholt die Wohnung und ging schließlich zur Anschaffung von Möbeln über. Über dem Sofa hing ein Ölbild Goethes, auf dem Schreibpult stand die Büste Kants. Seine Mahlzeiten nahm er im „Englischen Hof". Seine zweite Lebenshälfte verging unter stillen Studien in aller Ruhe. Nur der Grimm über die Nichtachtung seiner Philosophie durch die Fachleute und den weiteren Leserkreis zehrte an ihm. Im Alter sammelte er mit Leidenschaft alle öffentlichen Anerkennungen, die ihm zuteil wurden.

Von jeher hatte er große Liebe zu Tieren. In Frankfurt hielt er sich regelmäßig einen Pudel, der mit ihm die Einsamkeit teilte. Allgemein bekannt war schon damals seine Abneigung gegen die Ehe. Der Mann, welcher heirate, der halbiere seine Rechte und verdoppele seine Pflichten. Sein Haß gegen die „Damen" kannte keine Grenzen, er selbst sprach nur von Weibern und empfahl ja auch die Vielweiberei, ließ aber Ausnahmen gelten. Sein Aufsatz „Über die Weiber" übertrifft durch Maßlosigkeit im Ausdruck noch den „Über die Universitätsphilosophie", wo Fichte, Schelling und

Hegel mit kaum glaublichen Worten überschüttet werden. Beide Aufsätze können geradezu als Beiträge zur humoristischen Literatur gelten, wiederzugeben sind sie nicht.

Seine Lebensweise blieb sich fast immer gleich. Er stand zwischen sieben und acht Uhr auf, wusch sich den ganzen Oberkörper mit einem großen Schwamm und tauchte das Gesicht mit offenen Augen in kaltes Wasser, weil er glaubte, daß dies dem Sehnerv zuträglich sei. Darauf nahm er den von ihm selbst zubereiteten Kaffee. Dann arbeitete er zwei Stunden lang. Eine halbe Stunde spielte er gewöhnlich Flöte. Danach rasierte er sich und ging im Frack und weißer Binde zum Mittagessen ins Hotel. Nach dem Essen schlief er zu Hause eine Stunde, trank dann Kaffee und machte mit seinem Pudel einen weiten Spaziergang. Im Sommer badete und schwamm er im Main. Während des Gehens im Freien rauchte er wohl auch eine halbe Zigarre — die zweite Hälfte hielt er für schädlich. Später besuchte er das Kasino oder die Lesegesellschaft und nahm im Hotel eine kalte Fleischspeise. Den Abend verbrachte er im Konzert oder Theater oder aber zu Hause bei einer Pfeife und leichter Lektüre. Er schlief stets bei offenem Fenster, nur in eine leichte Decke gehüllt, und niemals wurde sein Schlafzimmer geheizt. In allen Angelegenheiten hielt er auf peinlichste Ordnung. Im Frühling machte er Ausflüge in den Taunus, und im Sommer fuhr er nachmittags oft nach Mainz zu den Militärkonzerten. Er war ein Wohltäter der Armen, ohne daß man viel davon erfuhr, in dieser Hinsicht also Altruist.

In der Frankfurter Zeit entwickelte er sein System noch weiter in einer Fülle von Einzelschriften: „Über den Willen in der Natur" (1836), „Über die Freiheit des menschlichen Willens" (1839), „Über das Fundament der Moral" (1840) — beide Schriften 1840 zusammen herausgegeben unter dem Titel „Die beiden Grundprobleme der Ethik" —, „Die Welt als Wille und Vorstellung", 2. Band (1843), „Parerga und Paralipomena", 1. und 2. Band (1851). Aus dem Nachlaß gab Eduard Grisebach heraus „Balthasar Gracians Handorakel", eine Reihe kleinerer Abhandlungen sowie die „Neuen Paralipomena".

Im September 1860 erkrankte er an einer Lungenentzündung, von der er sich scheinbar erholte. Am 21. stand er wie gewöhnlich auf, nahm seine kalten Abwaschungen vor, setzte sich auf das Sofa und wollte seinen Kaffee trinken — da sank er tot zurück, von einem Lungenschlage getroffen. Auf seinen Wunsch durfte die Granitplatte auf seinem Grabe nur seinen Namen enthalten, sonst gar nichts, nicht einmal Jahreszahlen.

Sein Wunsch war es, hundert Jahre und älter zu werden. An seiner Unsterblichkeit hat er selbst am wenigsten gezweifelt.

Die Wirkungen seiner Philosophie spiegeln sich hundertfältig auch in der schönen Literatur. Ein Beispiel für viele ist Wilhelm Raabe, dessen Romane „Abu Telfan", „Die Leute aus dem Walde", der „Schüdderump" und der „Stopfkuchen" aus Schopenhauers Ideen ihre Weltanschauung nehmen, und in dessen Novelle „Eulenpfingsten" der Frankfurter Philosoph selbst gezeichnet wird, wie er mit dem Legationsrat Alerius von Nebelung auf der Straße zusammenrennt, „ein alter frischer Herr mit

weißem Backenbart, weißer Halsbinde, im Frack, und begleitet von einem braunen Pudel".

Aber nicht allein durch solche Eigentümlichkeiten und durch die Nachbildung und die Kunst anderer lebt Schopenhauer weiter, sondern durch seine eigenen Werke, die gar keiner fremden Romane und Novellen zu ihrer Verbreitung bedürfen: sind sie doch selbst ein einziger großer Roman der Menschheit.

3. Schopenhauers Weltanschauung.

„Wie dieses Buch zu lesen sei, um möglicherweise verstanden werden zu können, habe ich hier anzugeben mir vorgesetzt. Was durch dasselbe mitgeteilt werden soll, ist ein einziger Gedanke. Dennoch konnte ich, aller Bemühungen ungeachtet, keinen kürzeren Weg ihn mitzuteilen finden als dieses ganze Buch." So beginnt Schopenhauer die Vorrede zu seinem Hauptwerk, dessen Titel jenen einen Gedanken bereits klar umzeichnet: „Die Welt als Wille und Vorstellung." Rousseau gibt das erste Motto: „Sors de l'enfance, ami, reveille-toi" („Sei kein Kind mehr, mein Freund, erwache").

Dieses Werk, erkenntnistheoretisch vorbereitet durch die Dissertation über den Satz vom zureichenden Grunde, zerfällt in vier Bücher, von denen das erste und dritte die Welt als Vorstellung, das zweite und vierte die Welt als Willen behandeln.

Das erste Buch wird eröffnet mit dem Satze: „Die Welt ist meine Vorstellung." Alles, was für die Erkenntnis da sei, die ganze sogenannte Welt, sei nur vorhanden als die Anschauung eines Anschauenden, sei nur Objekt in Beziehung auf ein Subjekt. Schopenhauer fußt also auf der Lehre Kants, wie er selbst betont. Die Form des Objekts sei der Satz vom Grunde in seinen verschiedenen Gestalten. Das eigentliche, innere Wesen der Welt dürfe man mithin nicht auf diesem Wege suchen, auf dem man immer nur relative Wahrheiten finden könne. Die Vorstellung als das Objekt bedarf des Vorstellenden als des Subjekts, sie ist nur die äußere Seite der Welt, deren Wesenskern auch Kant noch nicht gekannt und daher „Ding an sich" genannt hat, Schopenhauer aber nach der unmittelbarsten der Objektivationen „Wille" nennt.

Das zweite Buch wendet sich dieser Objektivation des Willens zu. Dem Subjekt des Erkennens ist ein Gegenstand auf zweifache Weise gegeben: der eigene Leib, den ein jeder nicht nur als Vorstellung von außen, sondern auch unmittelbar als Willensakt von innen wahrnimmt. Nach Analogie dieses Vorganges müssen wir die ganze Welt von zwei ganz verschiedenen Seiten als Vorstellung und Wille fassen. Schopenhauer wählt dieses Wort zur Bezeichnung des zuletzt Unfaßbaren, weil es jedenfalls besser als ein anderes das wirkliche Wesen der Welt bezeichne. „Der Begriff Wille", sagt er, „ist der einzige unter allen möglichen, welcher seinen Ursprung nicht in der Erscheinung, nicht in bloßer anschaulicher Vorstellung hat, sondern aus dem Innern kommt, aus dem unmittelbarsten Bewußtsein eines jeden hervorgeht, in welchem dieser sein eigenes Individuum, seinem Wesen nach, unmittelbar, ohne alle Form, selbst ohne die von Subjekt und Objekt erkennt und zugleich selbst ist, da hier das Erkennende und das Erkannte zusammenfallen ..... Spinoza sagt, daß der durch einen Stoß in die Luft fliegende Stein, wenn er Bewußtsein hätte, meinen würde, aus seinem eigenen

Willen zu fliegen. Ich setze nur noch hinzu, daß der Stein recht hätte. Der Stoß ist für ihn, was für mich das Motiv, und was bei ihm als Kohäsion, Schwere, Beharrlichkeit im angenommenen Zustande erscheint, ist dem inneren Wesen nach dasselbe, was ich in mir als Willen erkenne, und was, wenn auch bei ihm die Erkenntnis hinzuträte, auch er als Willen erkennen würde."

Zwischen dem Willen und seinen einzelnen Erscheinungen steht als seine alleinige wirkliche Objektivität die Idee, das Musterbild, die ewige Form der werdenden und wieder vergehenden Individuen. So steht z. B. zwischen dem Willen und mir, der ich geboren werde und sterbe, als keinem Wechsel unterworfen die Idee „Mensch", die sich an der Spitze einer langen Stufenreihe bis hinab zu den niederen Ideen oder Objektivationen des Willens befindet. Als blinder Drang und erkenntnisloses Streben erscheint der Wille in der ganzen unorganischen Natur, in den ursprünglichen Kräften, deren Gesetze von der Physik und Chemie festgestellt werden. Von Stufe zu Stufe objektiviert sich der Wille das Pflanzen- und Tierreich hinauf immer deutlicher, bis das Gehirn zur Erhaltung des Individuums und Fortpflanzung des Geschlechts als Hilfsmittel auftritt. „Allein mit diesem Hilfsmittel steht nun mit einem Schlage die Welt als Vorstellung da, mit allen ihren Formen, Objekt und Subjekt, Zeit, Raum, Vielheit und Kausalität. Die Welt zeigt jetzt die zweite Seite. Bisher bloß Wille, ist sie nun zugleich Vorstellung, Objekt des erkennenden Subjekts. Der Wille, der bis hierher im Dunkeln höchst sicher und unfehlbar seinen Trieb verfolgte, hat sich auf dieser Stufe ein Licht angezündet als ein Mittel, welches notwendig wurde zur Aufhebung des Nachteils, der aus dem Gedränge und der komplizierten Beschaffenheit seiner Erscheinungen eben den vollendetsten erwachsen würde. Die bisherige unfehlbare Sicherheit und Gesetzmäßigkeit, mit welcher er in der unorganischen und bloß vegetativen Natur wirkte, beruhte darauf, daß er allein in seinem ursprünglichen Wesen, als blinder Drang, Wille, tätig war, ohne Beihilfe, aber auch ohne Störung von einer zweiten ganz anderen Welt, der Welt als Vorstellung, welche zwar nur das Abbild seines eigenen Wesens, aber doch ganz anderer Natur ist und jetzt eingreift in den Zusammenhang seiner Erscheinungen. Dadurch hört nunmehr die unfehlbare Sicherheit derselben auf. Die Tiere sind schon dem Schein, der Täuschung ausgesetzt. Sie haben indessen bloß anschauliche Vorstellungen, keine Begriffe, keine Reflexion, sind daher an die Gegenwart gebunden, können nicht die Zukunft berücksichtigen ..... Der Mensch mußte, um bestehen zu können, durch eine doppelte Erkenntnis erleuchtet werden, gleichsam eine höhere Potenz der anschaulichen Erkenntnis mußte zu dieser hinzutreten, eine Reflexion jener: die Vernunft als das Vermögen abstrakter Begriffe. Mit dieser war Besonnenheit da, enthaltend Überblick der Zukunft und Vergangenheit, und infolge derselben Überlegung, Sorge, Fähigkeit des prämeditierten, von der Gegenwart unabhängigen Handelns, endlich auch völlig deutliches Bewußtsein der eigenen Willensentscheidungen als solcher."

Das Erkennen mittels des auch bei den Tieren vorhandenen Verstandes und der bei den Menschen noch hinzutretenden Vernunft dient also nur zur Erhaltung des Individuums und der Art wie jedes andere Organ des Leibes. In einzelnen Menschen

jedoch vermag die Erkenntnis sich diesem Dienst zu entziehen und als klarer Spiegel die ewigen Ideen, sei es künstlerisch, sei es philosophisch, widerzustrahlen. Dieser Darstellung ist das dritte Buch gewidmet. Wirkt eine solche vom Willensdienst losgelöste Erkenntnis auf den Willen zurück, so kann dessen Selbstaufhebung im einzelnen Menschen eintreten, d. h. Resignation und Erlösung von der Welt. Das wird im vierten Buch ausgeführt.

Die künstlerische Betrachtung ist demnach dem Satze vom Grunde nicht unterworfen, innerhalb dessen Wirkungskreis keine Idee sichtbar werden kann. Sobald man nicht mehr nach dem Wo, Wann, Warum und Wozu fragt, sondern nur noch nach dem Was (durch ruhige Kontemplation des gerade gegenwärtigen natürlichen Gegenstandes), dann hat man nicht mehr das einzelne Ding, sondern dessen ewige Idee vor Augen, und der so Erkennende ist dann selbst nicht mehr ein einzelnes Individuum, sondern reines, willenloses, schmerzloses und zeitloses Subjekt der Erkenntnis. Diese Betrachtungsart ist der Ursprung der Kunst. Der Genius bedürfe, sagt Schopenhauer, der Phantasie, um in den Dingen nicht das zu sehen, was die Natur wirklich gebildet hat, sondern was sie zu bilden sich bemühte. Stärke der Phantasie sei also Bedingung der Genialität. Für den gewöhnlichen Menschen, diese Fabrikware der Natur, der nur dazu bestimmt sei, die Vermehrung des Menschengeschlechts zu besorgen, sei das Erkenntnisvermögen die Laterne, mit der er seinen eigenen Weg finde, für das Genie dagegen die Sonne, welche die Welt beleuchte.

Die Welt nun ist es als Schöpfung eines blinden Willens nicht wert, daß sie sei, und daß man in ihr lebe. Von einer eigentlichen Ethik kann in ihr auch keine Rede sein. Die Grundlage der Moral ist für Schopenhauer das Mitleid, neben dem als Motive nur noch Egoismus und Bosheit in Betracht kommen. Kants Lehre vom intelligiblen und empirischen Charakter wird von ihm übernommen: ersterer sei der Wille als Ding an sich, sofern er in einem bestimmten Individuum erscheint, letzterer aber diese einzelne Erscheinung selbst, wie sie innerhalb von Zeit und Raum nach dem Satze vom Grunde handelt. Der Mensch vermag nicht zu wollen, was er erkennt, sondern er erkennt, was er — als Erscheinung des Dinges an sich — will, denn er selbst ist ja im Wesenskern nichts als Wille. So trägt er die Verantwortung für sein Tun, ohne sich Rechenschaft darüber ablegen zu können.

Dem Wesen des Willens entspricht es, daß er nie befriedigt werden kann. Alles Wollen entspringt der Unzufriedenheit mit dem jeweiligen Zustande, und schweigt einmal das Begehren, so stellt sich die Langeweile ein. So pendelt das Leben zwischen unaufhörlichem Wollen und ödem Nichts hin und her, und dazu kommen alle die Leiden und Schmerzen, Krankheiten und Sorgen. Wer dem Mitleid nachkommt, handelt, wie wir sahen, moralisch, aber doch nur auf der niederen Stufe; die höhere Moral besteht darin, den Willen zum Leben zu verneinen. Das geschieht nicht etwa durch Selbstmord, denn der Tod zerstört nur das Individuum, nicht dessen Kern, den Willen selbst. Und auch die künstlerisch vom Willen abgezogene Betrachtung der Ideen vermag ja nur für Augenblicke zu erlösen. Nur die völlige Abwendung von allen Interessen dieser Welt, die Entsagung, das innere Absterben des wahren Weisen, die Hingabe an das

Nichts bringt Ruhe, Heiterkeit, Glück und erlöst für immer von dieser schlechtesten aller Welten.

Der Künstler und Denker hat doch wenigstens jene Augenblicke, die ihm von Zeit zu Zeit ein höheres Dasein ermöglichen. Ironisch betrachtet Schopenhauer aber die „vielzuvielen“, wie später Nietzsche sagte: „Es ist unglaublich, wie nichtssagend und bedeutungsleer, von außen gesehen, und wie dumpf und besinnungslos, von innen empfunden, das Leben der allermeisten Menschen dahinfließt. Es ist ein mattes Sehnen und Quälen, ein träumerisches Taumeln durch die vier Lebensalter zum Tode, unter Begleitung einer Reihe trivialer Gedanken. Sie gleichen Uhrwerken, welche aufgezogen werden und gehen, ohne zu wissen warum; und jedesmal, daß ein Mensch gezeugt oder geboren worden, ist die Uhr des Menschenlebens aufs neue aufgezogen, um jetzt ihr schon zahllose Male gespieltes Leierstück abermals zu wiederholen, Satz vor Satz und Takt vor Takt, mit unbedeutenden Variationen.“ Über die Beschaffenheit dieser Dutzendmenschen wirft dann der zweite Band des Hauptwerkes ergötzliche Streiflichter. Besonders tief stehen für Schopenhauer die Menschen, die lärmend auftreten und Lärm gut aushalten. „Ich hege“, sagt er, „wirklich längst die Meinung, daß die Quantität Lärm, die jeder unbeschwert vertragen kann, in umgekehrtem Verhältnis zu seinen Geisteskräften steht.“ Den Frauen spricht er die Möglichkeit zu, Talent, aber nicht Genie zu haben, denn sie blieben stets subjektiv. Da es dem Willen nur auf Erhaltung und Fortpflanzung der Gattung ankomme, sei es ihm durchaus entsprechend, recht viele „ordentliche Mitglieder des Packs der Menschheit“ zu erhalten, dagegen suche er das körperlich Schwache auszuschalten. In dem Kapitel von der „Metaphysik der Geschlechtsliebe“ stellt Schopenhauer darüber interessante Beobachtungen an.

Als Schopenhauer ein Menschenalter nach dem Erscheinen des Hauptwerks die zweite Auflage herausgab, erging er sich in bitteren Betrachtungen über das Schicksal seiner Philosophie. Er fand die Erklärung für ihren damals noch geringen Erfolg in dem einmütigen Widerstande der Philosophieprofessoren gegen diese gottlosen und darum brotlosen Gedankengänge und sodann in der Minderwertigkeit des Lesepublikums, „denn“, sagt er 1844 in der Vorrede, „die unglaublich große Mehrzahl der Menschen ist ihrer Natur zufolge durchaus keiner anderen als materieller Zwecke fähig, ja, kann keine anderen begreifen.“ Sie nehme lieber Darstellungen aus zweiter Hand von ihresgleichen, obwohl sie da das Echte, Wahre und Schöne des Genies nicht kennen lerne, „denn die Gedanken jener außerordentlichen Geister können die Filtration durch den gewöhnlichen Kopf hindurch nicht vertragen. Geboren hinter den breiten, hohen, schön gewölbten Stirnen, unter welchen strahlende Augen hervorleuchten, kommen sie, wenn versetzt in die enge Behausung und niedrige Bedachung der engen, gedrückten, dickwandigen Schädel, aus welchen stumpfe, auf persönliche Zwecke gerichtete Blicke hervorspähen, um alle Kraft und alles Leben und sehen sich selber nicht mehr ähnlich.“ Daß er dereinst aber zu den gelesensten Schriftstellern gehören würde, deren Werke die Grundlage der Bildung seien, daran hat er nie gezweifelt.

Und er hat recht behalten, obwohl sein eigentliches Gedankensystem durch die nationalistisch gerichteten Tendenzen der deutschen, monarchisch regierten Staaten von

den Schulen möglichst ferngehalten und nach wie vor auch auf den Universitäten und in den Handbüchern im Vergleich mit anderen nur unzulänglich behandelt wurde. Dagegen sind seit Jahrzehnten die Aufsätze seiner „Parerga und Paralipomena" in die breitesten Massen des Volkes gedrungen. Auch die hier gegebenen Gedanken sind unentbehrliche Bestandteile seiner gesamten Weltanschauung.

Der erste Band enthält außer Ergänzungen des Hauptwerks und anderem vor allem die berühmten „Aphorismen zur Lebensweisheit": „Von dem, was einer ist, hat und vorstellt." Wie kann man, fragt Schopenhauer, in dieser Welt des Elendes leidlich leben? Gesundheit und Heiterkeit sind die Grundlagen persönlichen Glücks, denn Geist kann man sich nicht geben, wenn man ihn nicht hat, und Geselligkeit kann ihn nicht ersetzen: „Am Ende bleibt doch jeder allein, und da kommt es darauf an, wer jetzt allein sei." Der geistig überlegene Mensch errege in dem anderen, der im Grunde nur physische Bedürfnisse habe — als Philister meist kenntlich durch einen dumpfen, trockenen Ernst —, heimlichen Neid, Widerwillen, ja Haß, da er ihm das lästige Gefühl von Inferiorität zum Bewußtsein bringe; und nichts suche und liebe der Mensch mehr, schon in der Unterhaltung, als die Inferiorität des anderen. Auf diesen Ton, der, wie alles, was Schopenhauer sagt, aus seiner eigenen Persönlichkeit herausklingt, sind auch die „Paränesen und Maximen" gestimmt.

Der zweite Band der „Parerga und Paralipomena" ergänzt das Gesamtbild von Schopenhauers Gedankenwelt durch eine große Anzahl einzelner Aufsätze über bestimmte Themen, die meist in engem Zusammenhang mit seiner philosophischen Lehre stehen, in der zweiten Hälfte des Buches aber weitere Kreise ziehen wie der schon erwähnte Aufsatz „Über die Weiber". Greifen wir hiervon nur noch einiges heraus. In dem Kapitel „Über Gelehrsamkeit und Gelehrte" erklärt er, Geister ersten Ranges könnten niemals im eigentlichen Sinne Fachgelehrte sein, denn nur das Wesentliche und Allgemeine der Dinge, nicht deren besondere Beziehungen zueinander vermögen das Genie dauernd zu interessieren. Der Patriotismus sei im Reiche der Wissenschaften ein schmutziger Geselle, den man hinauswerfen solle. Auf den Gymnasien sei der Unterricht auf alte Sprachen, Geschichte, Mathematik und deutschen Stil zu beschränken, auf den Universitäten müsse das erste Jahr eines jeden Studenten allein der Philosophie — zu ergänzen ist wohl: Schopenhauers Philosophie mit ihren historischen Voraussetzungen — gewidmet sein. In dem Kapitel „Über Schriftstellerei und Stil" bekennt er sich im Gegensatz zu Lessing als einen Feind jeden Schriftstellerhonorars, denn nur um der Sache, nicht um des Geldes willen dürfe man schreiben. Besonders Journalisten, von ihm als „Tagelöhner" verdeutscht, fordern seinen Zorn heraus. Im übrigen wendet er sich hier und in einer nicht in diesem Bande befindlichen, aus dem Nachlaß herausgegebenen Abhandlung „Über die Verhunzung der deutschen Sprache" gegen die fortschreitende Sprachverderbnis, für die er eine große Reihe von Beispielen anführt, zum Teil in köstlich humoristischer Form, die auch die Lektüre seiner größeren Werke selbst den unphilosophisch gerichteten Geistern zum Genuß macht. Beginnt er aber gar über gemeinverständliche Dinge zu schelten, wie in dem kleinen Artikel „Über Lärm und Geräusch" auf den Peitschenknall, so ist man gewürzter Darstellung sicher.

Hören wir eine Probe: „Bei allem Respekt vor der hochheiligen Nützlichkeit sehe ich doch nicht ein, daß ein Kerl, der eine Fuhre Sand oder Mist von der Stelle schafft, dadurch das Privilegium erlangen soll, jeden etwa aufsteigenden Gedanken in sukzessive zehntausend Köpfen (eine halbe Stunde Stadtweg) im Keime zu ersticken. Hammerschläge, Hundegebell und Kindergeschrei sind entsetzlich; aber der rechte Gedankenmörder ist allein der Peitschenknall ..... Es kann nicht schaden, daß man die Proletarier auf die Kopfarbeit der über ihnen stehenden Klassen aufmerksam mache: denn sie haben vor aller Kopfarbeit eine unbändige Angst. Daß nun aber ein Kerl, der mit ledigen Postpferden oder auf einem losen Karrengaul die engen Gassen einer volkreichen Stadt durchreitend mit einer klafterlangen Peitsche aus Leibeskräften unaufhörlich klatscht, nicht verdiene, sogleich abzusitzen, um fünf aufrichtig gemeinte Stockprügel zu empfangen, das werden mir alle Philanthropen der Welt nicht einreden." Hierbei ist zu bedenken, daß Schopenhauer den modernen Lärm der Großstadt vom Automobil bis zur Schreibmaschine noch gar nicht einmal gekannt hat.

In den aus dem Nachlaß herausgegebenen „Neuen Paralipomena" erscheinen ähnliche Gedankengänge auf philosophischen und nichtphilosophischen Gebieten. Das interessanteste Kapitel dieses Bandes ist von dem Herausgeber Eduard Grisebach überschrieben: „Über sich selbst." Schon in seinem 17. Lebensjahre habe ihn der Jammer des Lebens ergriffen. Die Vernachlässigung, die er in der Gesellschaft erfahren habe, sei ihm nahe gegangen, bis er dann erkannt habe, daß es seine geistige Überlegenheit gewesen sei, die ihn den anderen verhaßt gemacht habe. Zudem findet er, daß er und sein Zeitalter nicht zueinander paßten. Schon an anderer Stelle beklagt er, daß wir die Erben des Mittelalters seien: wieviel habe in dieser Beziehung das Altertum vor unserer Zeit vorausgehabt.

Wie kommt es nun, daß Schopenhauers Werke sich trotz ihrer schwierigen Gedankenarbeit lesen lassen wie ein Roman! Glänzender Stil, insbesondere Reichtum an Bildern kann das allein nicht erklären. Schopenhauer selbst verrät es uns hier: „Mein Kniff ist", sagt er, „das lebhafteste Anschauen oder das tiefste Empfinden, wann die gute Stunde es herbeigeführt hat, plötzlich und im selben Moment mit der kältesten, abstrakten Reflexion zu übergießen und es dadurch erstarrt aufzubewahren. Also ein hoher Grad von Besonnenheit."

Es ist gewiß, daß Schopenhauers Gedanken für keinen Menschen irgend etwas Verbindliches im Leben haben wollen und können. Er selbst war von persönlicher Entsagung weit entfernt, genoß sein Leben nach seinen Sonderlingswünschen in vollen Zügen, strebte also in keiner Weise nach dem von ihm aufgestellten Ideal, den Willen zu diesem Leben pessimistisch zu verneinen. Vielmehr will ja gerade seine Philosophie eine Tröstung, ein Weg zu innerer Zufriedenheit sein. Er ließ sich in allem nur von seiner eigenen Persönlichkeit belehren und horchte in sich nach der sinnlichen und sittlichen Seite hinein, um die Wahrheit zu entdecken. Von sich schloß er dann mit Analogie auf die anderen.

Darum gibt seine Lehre so wenig eine allgemein gültige Metaphysik wie die eines anderen. Er ist mehr Künstler als abstrakter Denker. Darum aber auch gehört

er beinahe mehr in die Geschichte der Literatur als der Philosophie. Seinen Pessimismus, seine ganze Welt als Wille und Vorstellung würden wir nötigenfalls gern preisgeben, wenn uns ihre Form, sein Schrifttum als solches, erhalten bliebe. An seiner Weltanschauung ist das Wesentliche nicht seine Welt, sondern seine Anschauung, die ihn für die Literaturgeschichte selbst über Kant hinaushebt.

4. Richard Wagners Leben.

„Ich habe die eine Hoffnung für die Kultur des deutschen Geistes, daß die Zeit komme, in welcher Schopenhauer zum Gesetz für unser Denken und Erkennen gemacht werde." So schrieb Richard Wagner 1868 an Franz Lenbach, dessen Schopenhauerbildnis über seinem Arbeitstisch hing. Seitdem der Philosoph 1854 von Julius Frauenstädt neu entdeckt worden war, lebte Wagner in dieser Weltanschauung, die seine Arbeit reich befruchtete, bis zu Ende, wenngleich er den unbedingten Pessimismus später ablehnte. Indessen zeigt das immer wiederkehrende Motiv der Verneinung des Willens zum Leben, der tragischen freiwilligen Entsagung, noch ehe er Schopenhauers Philosophie kannte, daß von jeher seine Weltanschauung mit der des Philosophen wesensverwandt war, daß also die „Welt als Wille und Vorstellung" ihm nur zum klaren Bewußtsein erhob, was längst in ihm lag und schon vor 1854 künstlerische Form gewann: im „Fliegenden Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Ring des Nibelungen". Nach der Lektüre von Schopenhauers Werk schrieb Wagner an Liszt: „Sein Hauptgedanke, die endliche Verneinung des Willens zum Leben, ist von furchtbarem Ernste, aber einzig erlösend. Mir kam er natürlich nicht neu, und niemand kann ihn überhaupt denken, in dem er nicht bereits lebte. Aber zu dieser Klarheit erweckt hat mir ihn erst dieser Philosoph."

Richard Wagner wurde am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Sein Vater, ein Gerichtsaktuar, der vorher die Rechte studiert hatte, zeigte große Vorliebe für das Theater. Er starb schon ein halbes Jahr nach der Geburt dieses Sohnes. Die Mutter ging im nächsten Jahre eine zweite Ehe mit dem ebenfalls akademisch vorgebildeten Schauspieler Ludwig Geyer in Dresden ein. So wuchs der Knabe in enger Berührung mit dem Theaterleben auf. Sein um vierzehn Jahre älterer Bruder Albert, der zuerst Medizin studiert hatte, sowie seine Schwestern Rosalie (geb. 1803), Luise (geb. 1805) und Klara (geb. 1807), die später den Verleger Brockhaus heiratete, waren ebenfalls zur Bühne gegangen. Nach Geyers Tode im Jahre 1821 kehrte die Mutter von Dresden nach Leipzig zurück.

1831 ließ sich Richard Wagner als Student der Musik und Philosophie in Leipzig einschreiben. Von der Schule brachte er besondere Vertrautheit mit dem klassischen Altertum mit, und das Englische hatte er sich ohne Hilfe angeeignet. So wurden Äschylus, Sophokles und Shakespeare seine Leitsterne. Nach einem zuweilen recht wilden Studentenleben, das er in seiner Selbstbiographie schildert, musikalisch inzwischen besonders von Theodor Weinlig gefördert, ging er 1833 als Chordirigent an das Würzburger Stadttheater, wo sein Bruder als Schauspieler, Sänger und Regisseur tätig war. 1834 wurde er Musikdirektor in Magdeburg, 1836 in Königs-

berg. In diesem Jahre heiratete er die Schauspielerin Minna Planer. Diese Ehe erwies sich jedoch als ein großer Lebensirrtum: schon früh durch die leidenschaftlichsten Wirrungen gestört, brach sie endlich 1859 ganz auseinander. Minna starb 1866.

Jedoch wir greifen vor. 1837 wurde Wagner Kapellmeister am Stadttheater zu Riga, das von Karl von Holtei geleitet wurde. Hier schrieb er den Text zu seinem „Rienzi", den er an der Pariser Oper anzubringen hoffte. Darum reiste er mit seiner Frau 1839 über London nach Paris. Die Reise im Postwagen wäre zu teuer gewesen und hätte die Mitnahme ihres Hundes unmöglich gemacht. Sie fuhren zuerst nach Pillau und gingen dann an Bord eines Segelschiffs, das sie an Kopenhagen und Helsingör vorbei durch Kattegat und Skagerrak unter heftigen Stürmen und anderen Gefahren zur Themse brachte. Von Meyerbeer hier mit Empfehlungen ausgerüstet — Bulwer, den Verfasser eines Rienziromans, traf er leider nicht in London an —, ging er nach Paris, wo nun Tage wirklicher Not für ihn anbrachen. Die große Oper blieb ihm verschlossen, und so mußte er sich durch Komposition von Liedern, kleine schriftstellerische Arbeiten für französische und deutsche Blätter sowie durch Anfertigung von Klavierauszügen aus größeren Werken und ähnliches mühselig ernähren. Hier in Paris sah er Heinrich Laube wieder, bei dem er nun auch Heinrich Heine kennen lernte. „Beide", erzählt er, „unterhielten sich oft in gutmütigen Scherzen, die mich selbst gern zum Lachen brachten, über meine wunderliche Lage." Die kleine Novellensammlung „Ein deutscher Musiker in Paris" spiegelt die abenteuerlichen Erlebnisse Wagners in jenen Jahren wider. „Hierin stellte ich", sagt Wagner selbst, „in erdichteten Zügen und mit ziemlichem Humor meine eigenen Schicksale, namentlich in Paris, bis zum wirklichen Hungertode, dem ich glücklicherweise allerdings entgangen war, dar. Was ich schrieb, war in jedem Zug ein Schrei der Empörung gegen unsere modernen Kunstzustände."

In diesen Erfahrungen wurzelte Wagners revolutionäre Gesinnung, die in der Folge auch auf seinen Lebensgang Einfluß ausübte.

In Paris vollendete er die Komposition des „Rienzi" und schrieb, angeregt durch Heines Reisebild von Norderney und Hauffs „Gespensterschiff", den „Fliegenden Holländer". Der „Rienzi" wurde vom Dresdener Hoftheater angenommen, und so verließ denn Wagner 1842 Paris, um in Dresden die Aufführung seiner Oper vorzubereiten. Am 20. Oktober 1842 fand dieses für Deutschland und die übrige Welt so bedeutungsvolle Ereignis statt. Am 3. Januar 1843 folgte der „Fliegende Holländer". Es wurden zwei Triumphe, Wagner war fortan ein berühmter Mann. Am 1. Februar bereits wurde er auch zum Königlichen Kapellmeister ernannt. Ihm persönlich widerstrebte diese Stellung freilich, aber er hatte rein menschlich Pflichten zu erfüllen und harrte daher aus. Hier in Dresden schrieb er den „Tannhäuser" und „Lohengrin" sowie die ersten Entwürfe zu den „Meistersingern" und dem „Ring des Nibelungen".

Im Anfang des Februar 1848 wurde ihm der Tod der Mutter gemeldet, zu deren Begräbnis er nach Leipzig eilte. Es war die Zeit, in der „Lohengrin" entstand. Dann kam die Revolution, die in Dresden erst im Frühling 1849 kriegerische Formen

annahm. Es war am 3. Mai, als Wagner auf der Straße „vom nahen Turme der Annenkirche das Zeichen zum Ausbruche mit der Sturmglocke" hörte. Dieser Klang machte auf ihn „einen entscheidenden Eindruck". Er beteiligte sich zwar in keiner Weise an den Barrikadenkämpfen, verkehrte aber mit den revolutionären Führern, insbesondere dem talentvollen Russen Bakunin, und kam so, zumal da er häufig die Schauplätze des Kampfes aufsuchte, in den Verdacht der Teilnahme am Aufstande, der übrigens rasch unterdrückt wurde. Von den Freunden gewarnt, entzog er sich der Verhaftung zunächst durch schleunige Abreise nach Weimar. Mit Hilfe Franz Liszts erhielt er jetzt einen falschen Paß — d. h. den eines Professors Widmann — und flüchtete über die Schweizer Grenze nach Zürich. Er fühlte sich jetzt frei und glücklich, dem Dresdener Zwange entronnen zu sein. „Ich kam mir", sagt er, „wie der Vogel in der Luft vor, der nicht bestimmt sei, in einem Sumpfe zugrunde zu gehen."

Nachdem er noch Paris einen neuen kurzen Besuch abgestattet hatte, blieb er das nächste Jahrzehnt hindurch in Zürich — abgesehen von Ferienreisen durch die Schweiz sowie nach London und Paris. Eine Reihe von Freunden unterstützte ihn alsbald in Zürich, wo er acht Jahre lang den Musikverein leitete. Zu seinen freiwilligen Helfern gehörten der reiche Kaufmann Otto Wesendonck und dessen Gattin Mathilde, zu der es Wagner dann mit tiefer, aber entsagender Leidenschaft hinzog. Davon klingt es wider in „Tristan und Isolde". Das Ehepaar hatte, wie Wagner selbst berichtet, der Aufführung einer Beethovenschen Symphonie unter seiner Direktion beigewohnt, wünschte nun ihn für den Umgang zu gewinnen und stellte ihm und seiner Frau im April 1856 ein anmutig gelegenes Chalet auf ihrem Gute bei Zürich zur Verfügung. Frau Mathilde kannte ihn bereits vorher aus seinen Schriften und war für ihn begeistert. Ihre „fünf Gedichte", von ihm komponiert, aber auch ihre übrigen Dichtungen und Märchen zeigen ihre hohe Begabung. Besser aber noch lernen wir sie aus den inzwischen veröffentlichten Briefen und Tagebuchblättern Richard Wagners kennen, die sie entgegen seinem Wunsch aufbewahrte. Sie war es, die Wagners Sein und Denken auch nach seiner Abreise von Zürich im August 1858 bis zum Dezember 1863 vor allem anderen ausfüllte.

Mathilde war 24 Jahre alt, als er sie kennen lernte. Sie war die Tochter des Kommerzienrats Luckemeyer in Elberfeld. 1848 vermählte sie sich im Alter von 20 Jahren mit Wesendonck, Teilhaber eines großen New Yorker Seidenhauses. Das Paar wohnte zunächst in Düsseldorf, wo der erste Sohn geboren wurde. 1850 reisten Wesendoncks nach Amerika. Im nächsten Jahre wählten sie Zürich zu ihrem Wohnsitz. Hier wurden ihnen in kurzer Zeit zwei Söhne und eine Tochter geboren. Auf dem „grünen Hügel" in der „Enge" erbaute Wesendonck sich eine Villa, die von der Familie im August 1857 bezogen wurde. Bereits im Februar 1852 wurde Wagner im Hause eines Freundes mit ihnen persönlich bekannt. Aber „erst 1853", erzählt Frau Mathilde in ihren Erinnerungen, „wurde der Verkehr freundschaftlicher und vertrauter. Alsdann begann der Meister mich in seine Intentionen näher einzuweihen. Zunächst las er die ‚Drei Operndichtungen', die mich entzückten, hierauf die Einleitung dazu und allmählich eine seiner Prosaschriften nach der andern..... Was er am Vormittag

komponierte, das pflegte er am Nachmittag auf meinem Flügel vorzutragen und zu prüfen. Es war die Stunde zwischen 5 und 6 Uhr; er selbst nannte sich den ‚Dämmermann‘..... Anregung brachte er dahin, wo er sie nicht fand. Trat er ja einmal ins Zimmer, sichtlich ermüdet und abgespannt, so war es schön zu sehen, wie nach kurzer Rast und Erquickung sein Antlitz sich entwölkte und ein Leuchten über seine Züge glitt, wenn er sich an den Flügel setzte..... Er war ein großer Naturfreund. In seinem Garten belauschte er das Nestchen der Grasmücke, eine Rose auf seinem Schreibtisch konnte ihn beglücken, und das Waldweben im Siegfried erzählt von dem Geflüster hoher Wipfel im Sihltalwald, wohin er auf weiten Wanderungen, öfters in Gesellschaft des Dichters Georg Herwegh, seine Schritte lenkte..... Richard Wagner liebte sein Asyl, wie er sein neues Heim in der Enge bei Zürich nannte. Mit Schmerz und Trauer hat er es verlassen — freiwillig verlassen! Warum? Müßige Frage! Wir haben aus dieser Zeit das Werk: ‚Tristan und Isolde‘! Der Rest ist schweigen und sich neigen in Ehrfurcht.“

Geschildert (von R. Pohl) als „eine schöne Erscheinung, eine weiblich anmutige und poetisch sinnige Natur“, hat Mathilde Wesendonck dem Komponisten diese Züricher Jahre zur Blütenzeit seines Lebens gemacht, ohne ihm mehr zu geben als sie durfte und wollte. Freilich auch sie liebte ihn und entsagte wie er. Die Beziehungen der beiden zueinander sind von Anfang bis zu Ende auch für jeden Außenstehenden einwandfrei geblieben.

Befreit von der städtischen Straße mit ihrem Klaviergeklimper konnte Wagner nun in ungestörter Ruhe seinen Werken leben. „Der Arbeitstisch“, schreibt er am 8. Mai 1857 an Liszt, „steht an dem großen Fenster mit dem prachtvollen Überblick des Sees und der Alpen“. Und zurückschauend sagt er in einem Brief an Mathilde vom 10. April 1859: „Jene eine höchste Blütenzeit hat in mir eine solche Fülle von Keimen getrieben, daß ich jetzt nur immer in meinen Vorrat zurückzugreifen habe, um mit leichter Pflege mir die Blume zu erziehen.“

Das eifersüchtige Auftreten seiner Frau Minna machte diesem Idyll ein Ende. Wagners langer Brief an seine Schwester Kläre vom 20. August 1858 aus Genf hat ja inzwischen die ganze Entwicklung dieser auf die Dauer ohnedies unerträglichen Verhältnisse bis ins kleinste klargelegt. An Mathilde schrieb Wagner nach der Trennung am 6. Juli 1858: „Wie könnte ich Dir erwidern als Deiner würdig? — Die ungeheuren Kämpfe, die wir bestanden, wie könnten sie enden als mit dem Siege über jedes Wünschen und Begehren? . . . . . Als ich vor einem Monate Deinem Manne meinen Entschluß kund gab, den persönlichen Umgang mit Euch abzubrechen, hatte ich Dir — entsagt.“ Am 16. August erhielt sie sein Abschiedswort: „Lebewohl! Lebewohl, Du Liebe! Ich scheide mit Ruhe. Wo ich sei, werde ich nun ganz Dein sein. Suche mir das Asyl zu erhalten. Auf Wiedersehen! Auf Wiedersehen! Du liebe Seele meiner Seele! Leb’ wohl — auf Wiedersehen! —“

Während nun — im Jahre 1859 —die Trennung von Minna erfolgte, ist Wagners Freundschaftsverhältnis zu der Familie Wesendonck unverändert dasselbe geblieben. 1862 wurde dieser das letzte Kind geboren. Zehn Jahre später zog sie

nach Dresden, und wiederum nach zehn Jahren, also 1882, nach kurzem Aufenthalt in Kairo, nach Berlin, wo sie seit 1887 In den Zelten Nr. 21 wohnte. Ihr Sommersitz war seit 1878 der Landsitz Traunblick am Traunsee im Salzkammergut. Hier starb Frau Mathilde, seit 1896 Witwe, am 31. August 1902.

Mathilde Wesendonck wurde von Wagner, wie sie selbst in ihren Erinnerungen berichtet, auch in Schopenhauers Philosophie eingeführt. Es war im Herbst 1854, als Wagner zum ersten Male Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung" in Zürich las. Er wurde durch Herwegh auf dieses Buch aufmerksam gemacht und fühlte sich schon bei der ersten Lektüre „bedeutungsvoll angezogen". Herwegh wies ihn, da er aus der heiteren griechischen Weltanschauung heraus auf sein „Kunstwerk der Zukunft" sah, darauf hin, daß jede Tragik durch die Einsicht in die Nichtigkeit der Erscheinungswelt bedingt sei. „Ich blickte", sagt Wagner in seiner Selbstbiographie, „auf mein Nibelungengedicht und erkannte zu meinem Erstaunen, daß das, was mich jetzt in der Theorie so befangen machte, in meiner eigenen poetischen Konzeption mir längst vertraut geworden war. So verstand ich erst selbst meinen ‚Wotan' und ging nun erschüttert von neuem an das genauere Studium des Schopenhauerschen Buches. Jetzt erkannte ich, daß es vor allem darauf ankam, den ersten Teil desselben, die Erklärung und erweiterte Darstellung der Kantschen Lehre von der Idealität der bisher in Zeit und Raum so real gegründet erschienenen Welt zu verstehen, und meinen ersten Schritt auf dem Wege dieses Verständnisses glaubte ich nun durch die Erkenntnis der ungemeinen Schwierigkeit desselben getan zu haben. Von jetzt an verließ mich das Buch viele Jahre hindurch nie gänzlich, und bereits im Sommer des darauffolgenden Jahres hatte ich es zum vierten Male durchstudiert. Die hierdurch allmählich auf mich sich einstellende Wirkung war außerordentlich und jedenfalls für mein ganzes Leben entscheidend ..... Wenn ich späterhin in zufällig angeregten schriftstellerischen Arbeiten mich wieder über das mich besonders angehende Thema meiner Kunst vernehmen ließ, so war diesen zuversichtlich anzumerken, was ich hiermit als den Gewinst aus meinem Studium der Schopenhauerschen Philosophie bezeichne. — Für jetzt fühlte ich mich bewogen, dem verehrten Philosophen ein Exemplar meines Nibelungengedichtes zu übersenden; ich fügte dem Titel mit meiner Hand nur die Worte ‚aus Verehrung' bei ..... Es war wohl zum Teil die ernste Stimmung, in welche mich Schopenhauer versetzt hatte, und die nun nach einem ekstatischen Ausdrucke ihrer Grundzüge drängte, was mir die Konzeption eines ‚Tristan und Isolde' eingab." Schopenhauer erwähnt seinerseits Wagner nach jener Sendung und sonst nur flüchtig, von einer Wechselwirkung kann also nicht die Rede sein. In einem Brief vom 10. Januar 1855 (an Daß) bemerkt er, einige schöne gebannte Geister in Zürich: Richard Wagner, Herwegh und andere hätten ihn im Dezember dorthin eingeladen; er fügt mit einem gewissen Schrecken hinzu: „Das wäre etwas für mich: im Dezember nach Zürich!"

Doch kehren wir zu Wagner zurück, um zunächst rein äußerlich die Früchte seiner Züricher Periode aufzuzählen. In den ersten Jahren verfaßte er eine Reihe von Prosaschriften: „Die Kunst und die Revolution" (1849), „Das Kunstwerk der Zukunft", „Kunst und Klima" (1850), „Oper und Drama", „Eine Mitteilung an

meine Freunde" (1851). Dann folgten zum Teil der große „Ring des Nibelungen" und der „Tristan" in den Jahren 1851 bis 1859, sowie der Entwurf zum „Parsifal".

Nach dem Abschied von Zürich und Mathilde kamen neue Wanderjahre. Zuerst ging er, als er die Schweiz verlassen hatte, nach Paris, wo er bis 1862 wohnte. In diesem Jahre siedelte er nach Wien über, wohin er zweimal schon 1861 gekommen war, um Beziehungen zur Hofoper zu gewinnen. Reisen zu Konzerten und Aufführungen seiner Werke brachten ihn nach Prag, Budapest und Petersburg. Indessen kehrte er immer wieder nach Wien zurück. Auch Zürich besuchte er wieder. Nirgend aber zeigte sich ein Ausweg aus dem ungewissen Zustande bürgerlicher Existenzlosigkeit. Sein Begnadigungsgesuch war vom König von Sachsen abschlägig beschieden worden. Im Frühling 1864 ging er nach Stuttgart, um mit Karl Eckert, dem Kapellmeister des württembergischen Hoftheaters, über seine nächste Zukunft zu beraten.

„Als ich", erzählt er in der Selbstbiographie, „am Abend des 2. Mai im Eckertschen Hause mich über alle solche Dinge unterhielt, wurde hier, ziemlich spät, die Karte eines Herrn an mich abgegeben, welcher sich Sekretär des Königs von Bayern nannte." Am nächsten Tage empfing er ihn im Gasthof: „Er überbrachte mir ein Billet des jungen Königs von Bayern, zugleich mit einem Porträt sowie einem Ring als Geschenk desselben. Mit wenigen, aber bis in das Herz meines Lebens dringenden Zeilen bekannte mir der junge Monarch seine große Zuneigung für meine Kunst und seinen festen Willen, mich für immer als Freund an seiner Seite jeder Unbill des Schicksals zu entziehen."

Mit dem Eingreifen Ludwigs II. von Bayern begann für Wagner ein neuer, von niederen Sorgen freier Lebensabschnitt. Freilich mußte er vor den politischen Intrigen seiner Gegner die Hauptstadt Bayerns selbst schon nach einem Jahre wieder im Einverständnis mit dem König verlassen, so daß er nicht Zeit hatte, hier viel zu schaffen. In dieses Jahr (1864) fällt das Erscheinen seiner Schrift „Über Staat und Religion". Außerdem hat er am „Parsifal" und an den „Meistersingern" gearbeitet. Am 10. Dezember 1865 verließ er München und ging nach der Schweiz, wo er bei Luzern auf einer Landzunge am Vierwaldstätter See ein einsames Landhaus, „Hof Triebschen", mietete. Hier lebte er sechs Jahre.

1866 (am 27. Januar) starb, wie schon an anderer Stelle erwähnt wurde, seine seit 1859 von ihm getrennte Frau Minna (Wilhelmine Planer) in ihrer Vaterstadt Dresden. In Triebschen wurde nun Liszts Tochter Cosima, deren erste Ehe mit Hans von Bülow geschieden war, Wagners Gattin. In ihr fand er das solange entbehrte Lebensglück. „Gib mir ein Herz", hatte er früher einmal an Liszt geschrieben, „einen Geist, ein weibliches Gemüt, in das ich mich ganz untertauchen könnte, das mich ganz erfaßte — wie wenig würde ich dann nötig haben von dieser Welt." Das war nun Wahrheit geworden in einem so wörtlichen Sinne, wie es keiner von beiden gedacht hatte.

In Triebschen entfaltete er eine rege schöpferische Tätigkeit. Er vollendete die „Meistersinger" und den „Siegfried" und komponierte die „Götterdämmerung". Ferner

schrieb er „Über das Dirigieren", „Über die Bestimmung der Oper" und über „Beethoven".

Der Krieg von 1870/71 brachte Wagners Plan, ein neues nationales Festspielhaus zu gründen, zur Reife. Schon am 22. Mai 1872 wurde in Bayreuth der Grundstein gelegt. Hier erbaute er sich jetzt auch sein eigenes Haus, die bekannte Villa Wahnfried. Die ersten Festspiele fanden 1876 statt. Im nächsten Jahre vollendete er den „Parsifal", der 1882 aufgeführt wurde.

Von 1879 ab verlebte Wagner den Winter in Italien. Seine Gattin gebar ihm zwei Kinder: Eva, die sich 1908 mit dem Schriftsteller Houston Stewart Chamberlain (1896: Wagner-Biographie) vermählte, und Siegfried (geb. 1869), der selbst ein erfolgreicher Komponist geworden ist. Von ihren Töchtern aus der ersten Ehe mit Hans von Bülow heiratete Daniela den Professor Henry Thode, Blandine den Grafen Gravina und Isolde den Kapellmeister Franz Beidler.

Mitten in neuer Arbeit ist Richard Wagner am 13. Februar 1883 in Venedig gestorben. Im Garten der Villa Wahnfried wurde er bestattet.

Es ist bisher von den Angriffen nicht die Rede gewesen, die Wagner sein ganzes Leben hindurch von der Kritik zu erleiden hatte, und auch nicht von den Enttäuschungen, die ihm aus der Verständnislosigkeit des Publikums erwuchsen und noch das Bayreuther Festspielhaus gefährdeten. Man soll über die Tragik eines solchen Schicksals nicht hinwegsehen. Darüber eingehend zu sprechen, hieße aber Wagners Namen mit Unwürdigen belasten, die er selbst abschüttelte, als er durch die weiten Hallen seiner Tonwerke zur Unsterblichkeit emporstieg.

5. Wagners Weltanschauung.

Diesen drei Großen: Schopenhauer, Wagner und Nietzsche, ist vor allem gemeinsam eigen die aristokratische Grundanschauung, die sie zurückschreckt vor dem demokratischen Prinzip „gleich und gleich". Wagners Rede im Vaterlandsverein von 1848 bezeichnet den Kommunismus als „die abgeschmackteste und sinnloseste Lehre". Er, der von sich gesagt hat: „Meine Sache ist Revolution zu machen, wohin ich komme", ist doch niemals Revolutionär im sozialistischen Sinne gewesen. Er glaubte eine chaotische Menschheitsrevolution seit dem Siege des „revolutionären Staatsmannes" Perikles zu erkennen und sah schon in der Zeit politischer Reaktion die soziale Bewegung voraus, die das Ende der „Notstaaten" und zugleich aller Politik bringen würde. Wagner hat einerseits Christentum und Königtum, andererseits Anarchie und „Abschaffung des bleichen Metalls" gefordert — das ist kein Widerspruch für den „Künstler, der mit klarem Auge Gestalten ersehen kann, wie sie der Sehnsucht sich zeigen, die nach dem einzig Wahren — dem Menschen — verlangt". Einer politischen Partei läßt er sich nicht anreihen, denn sein Reich ist nicht von dieser Welt. Will man ihn politisch charakterisieren, so kann man ihn nur als echt deutsch bezeichnen.

Philosophisch erhielt seine Weltanschauung, wie wir feststellten, ihre Grundlagen im entscheidenden Augenblick durch Schopenhauer, nachdem er anfangs Feuerbach bewundert hatte. Schon vor der Bekanntschaft mit Schopenhauers Philosophie war

er im tiefsten Grunde Pessimist. Jetzt (1854) sah er sein eignes Wesen in sichere logische Formeln gefaßt, sich gestärkt, wie er sagte, „in einer sehr entscheidenden Katastrophe seines inneren Lebens zur Ausdauer und Kraft der Entsagung". Aber wie seine politische, so war auch seine philosophische Anschauung künstlerisch bedingt, und auch seine empirische, philosophische und religiöse Regenerationslehre, die besonders in den Schriften seiner letzten Lebensjahre enthalten ist, läßt sich ganz nur aus der Seele des Künstlers heraus verstehen.

Von der Kunst aus wandte er sich den Weltanschauungsfragen im einzelnen zu, z. B. der Rassenfrage in seiner besonders bekannten Schrift „Das Judentum in der Musik" (1850), wo er vor dem jüdischen Einfluß auf die deutsche Kunst warnte. Wohin er auch blickt: die Wirksamkeit der Kunst bleibt für ihn stets entscheidend.

Das gilt sogar für seine religiöse Auffassung, die sich im ganzen als ein konfessionsloses und unkirchliches Christentum umschreiben läßt. „Das Kunstwerk", sagt er in seiner Schrift „Das Kunstwerk der Zukunft", „ist die lebendig dargestellte Religion". Die christlichen Bekenntnisse hielt er für unfähig, ihren Zweck zu erfüllen, nur durch die Kunst könne sich Religion wesensecht offenbaren, nicht aber durch Dogmen, zu deren Ausbildung das Judentum herangezogen sei.

Nach allem ergibt sich, daß wir Wagner einzig als künstlerisch Schaffenden würdigen können, und es fragt sich nur, von welcher Seite. Die Schriften, in denen er seine Kunstlehre entwickelt, gehen mehr oder minder nur darauf aus, die Höhe und Würde der Kunst zu zeigen. Das höchste Kunstwerk ist ihm das Drama. Dieses ist Kunst κατ' ἐξοχήν, berufen als Vollendung aller Poesie die Vision des Sehers darzustellen. Das vollkommenste Drama wiederum ist das rein menschliche, von aller Konvention, von allem Historisch-Formalen losgelöste. Dieses Drama wird in idealer Form geschaffen von dem Wort-Tondichter, denn von allen menschlichen Künsten ist die Musik die einzige, die ausschließlich rein menschlich ist, d. h. nur das allen Gemeinsame zum Ausdruck bringt. Bühne und Musik sind Auge und Ohr des künstlerisch schaffenden Sehers. Die Musik, sagt er, „tönt, und was sie tönt, möget ihr dort auf der Bühne erschauen; dazu versammelte sie euch: denn was sie ist, das könnt ihr stets nur ahnen; und deshalb eröffnet sie euren Blicken sich durch das szenische Gleichnis, wie die Mutter den Kindern die Mysterien der Religion durch die Erzählung der Legende vorführt". Musik und Drama gehören also nach Wagner organisch zusammen; ohne das Drama vermag die Musik nicht zu gestalten. So mußte Wagner mit dem überlieferten Begriff der Oper und ihren Texten brechen und zu seinen Musikdramen kommen. Der Wortdichter befruchtet, der Tondichter gebiert.

Im Wort-Tondrama wirken alle Künste zusammen, auch Mimik, Plastik und Malerei. Ihnen allen aber gibt die dramatische Handlung „Maß und Absicht". Ein solches Drama ist das „Kunstwerk der Zukunft".

Mit dieser Auffassung der Kunst hängt Wagners Festspielidee eng zusammen. Eine Aufführung konnte ihm niemals vollkommen, d. h. festlich genug sein. Es sollten, verlangte er von jeher, lieber weniger, dafür aber sorgfältig vorbereitete und harmonisch abgetönte Vorstellungen gegeben werden, damit der Geschmack des Publikums veredelt

anstatt verdorben werde. In diesem Sinne sprach er sich schon 1848 in seinem „Entwurf zur Organisation eines deutschen Nationaltheaters“ aus. Als er dann den „Ring des Nibelungen“ schuf, wurde er sich darüber klar, daß diese Tetralogie auf keiner gewöhnlichen Bühne eine zusammenhängende Aufführung zu erhoffen habe. Nur in geweihten, festlich hehren Formen vermochte er sich die Darstellung dieses Werkes im Theater zu denken. Im Jahre 1851 erschien die berühmte „Mitteilung an meine Freunde“, in der es heißt: „An einem eigens dazu bestimmten Feste gedenke ich dereinst im Laufe dreier Tage mit einem Vorabende jene drei Dramen nebst dem Vorspiele aufzuführen: den Zweck dieser Aufführung erachte ich für vollkommen erreicht, wenn es mir und meinen künstlerischen Genossen, den wirklichen Darstellern, gelang, an diesen vier Abenden den Zuschauern, die, um meine Arbeit kennen zu lernen, sich versammelten, diese Absicht zu wirklichem Gefühls- (nicht kritischem) Verständnisse künstlerisch mitzuteilen. Eine weitere Folge ist mir ebenso gleichgültig, als sie mir überflüssig erscheinen muß.“ Im nächsten Jahre schrieb er an Liszt, er könne sich als Zuhörer nur noch eine Versammlung von Freunden denken, die in einer kleineren Stadt wie Weimar zu dem Zwecke zusammenkämen, sein Werk kennen zu lernen. Aber erst das Jahr 1870 mit seinem Aufschwunge deutscher Kraft ermutigte ihn, den Gedanken eines Festspielhauses in die Tat umzusetzen, und trotz geradezu fanatischer Angriffe durch die Presse ist das Werk schließlich gelungen, ein national-deutscher Tempel höchster Kunst erstanden, der nach des Meisters Tode sich der Fürsorge seiner kunstfreudigen Gattin und seines musikalisch hochbegabten Sohnes Siegfried erfreuen durfte. Bayreuth bedeutet indessen dem deutschen Volk mehr als ein Haus oder ein Gedanke: heute mehr denn je ist es ihm eine stille Zukunftshoffnung geworden.

Richard Wagner war weder ein großer Denker noch ein großer Dichter, sondern ein großer Musiker. Seine Weltanschauung hat ungeheure Bedeutung gewonnen, aber nur deshalb, weil sie in Noten geschrieben wurde. Darum muß man seine Wort-Tondramen nicht lesen, sondern hören. Die Welt seiner Töne ist es, in der wir leben, nicht die Welt seiner Worte. Hier scheiden sich die Wege einer Literatur- von denen einer Musikgeschichte, so sehr gerade Wagners Musik die Stoffe deutscher Sage und Dichtung mit neuem Leben erfüllt hat. Darum sei am Schluß nicht seiner einzelnen Dramen, sondern der Musik gedacht, die sie künstlerisch beseelt.

In seiner Schrift „Über die Anwendung der Musik auf das Drama“ sagt er an einer Stelle klar zusammenfassend: „Die neue Form der dramatischen Musik muß, um wiederum als Musik ein Kunstwerk zu bilden, die Einheit des Symphoniesatzes aufweisen, und dies erreicht sie, wenn sie im innigsten Zusammenhange mit demselben über das ganze Drama sich erstreckt, nicht nur über einzelne, willkürlich herausgehobene Teile desselben. Diese Einheit gibt sich dann in einem, das ganze Kunstwerk durchziehenden Gewebe von Grundthemen, welche sich ähnlich wie im Symphoniesatze gegenüberstehen, ergänzen, neu gestalten, trennen und verbinden: nur daß hier die ausgeführte und aufgeführte dramatische Handlung die Gesetze der Scheidungen und Verbindungen gibt, welche dort allerursprünglichst den Bewegungen des Tanzes entnommen waren.“

Wagners Grundthema, das sogenannte Leitmotiv, tritt zum erstenmal in Erscheinung entweder in Verbindung mit dem dichterischen Ausdruck, den es charakterisiert, oder mit einer entsprechend deutlichen Gebärde. Meist erscheint das Leitmotiv im Orchester und wird von diesem weitergeleitet, harmonisch, melodisch und rhythmisch umgestaltet, bisweilen jedoch auch in der Singstimme, von der es dann das Orchester übernimmt.

Was der Dichter verschweigt, verschweigen muß, weil das Unaussprechbare sich nur allein selbst sagen kann, das vermag der Musiker doch noch zum Tönen zu bringen.

Diese „tiefe Kunst des tönenden Schweigens" ist vielleicht das, was wir an Wagner am meisten bewundern, weil sie seiner stärksten Kraft Gelegenheit gibt, sich gerade in ihrer Einzigkeit zu entfalten.

Wer könnte in Worten ausdrücken, was Wagner der Welt geworden ist — sind doch seine Wirkungen unsagbar wie die Musik, die sie hervorbringt, und statistisch ist ihr am wenigsten gedient. Schopenhauer nicht lesen, das ist denkbar. Wagner nicht hören, und sei es auch nur einmal im Leben, das ist unmöglich, wenn man nicht ein Jahrhundert verschlafen will, denn seine Musik ist ein Teil jener großen Menschheitskunst, die sich von selbst versteht, und deren Träger über Jahrtausende hinweg einander die Hand reichen, weil ihrer so wenige sind.

6. Friedrich Nietzsches Leben.

Mit dem Namen Schopenhauer und Wagner bleibt untrennbar verbunden das Lebenswerk Nietzsches. Indem er sich von beiden freikämpft, schreitet dieser Denker einem neuen Geschlecht voran ins zwanzigste Jahrhundert.

Friedrich Nietzsche stammt aus einer thüringischen Pastorenfamilie. Der Großvater war Superintendent in Eilenburg, der Vater Pfarrer in Röcken bei Naumburg, ein Großonkel war Generalsuperintendent in Weimar, die Großmutter und Mutter stammten von Pastoren ab. Geboren wurde er am 15. Oktober 1844. Der Vater und ein jüngerer Bruder starben früh. Die Mutter zog nach dem Tode des Gatten (1849) mit dem fünfjährigen Knaben und seiner dreijährigen Schwester Elisabeth nach Naumburg. Als Zehnjähriger schrieb er seine ersten Gedichte nieder. In Schulpforta, der Schule Klopstocks, erhielt er 1858—64 seinen Hauptunterricht. Um das Jahr 1860 wurde er ein begeisterter Verehrer Richard Wagners, den er zuerst durch einen Klavierauszug des „Tristan" kennen lernte.

Im Alter von 20 Jahren (1864) bezog er zusammen mit seinem Schulfreunde, dem späteren Erforscher der indischen Philosophie und Schopenhauerianer Paul Deussen, die Universität Bonn, um klassische Philologie zu studieren. Erwin Rohde trat ihm hier als Freund und philologisch Mitstrebender, Friedrich Ritschl als Lehrer nahe. Jedoch auch der größere Kreis eines fröhlichen Burschenlebens gewann ihn für sich: er wurde mit anderen früheren Zöglingen aus Schulpforta Mitglied der Burschenschaft Franconia. Mit Ritschl, der nach Leipzig ging, verließen dann jedoch auch Nietzsche und Rohde die rheinische Universität.

Im Oktober 1865 lernte Nietzsche die Philosophie Schopenhauers kennen.

Die Auffassung eines starken, natursicheren und naturberechtigten Lebenswillens, der Kultus des Genies und der Musik, die mehr künstlerisch intuitiv als logisch begründete Weltanschauung und der glänzende Stil mußten den späteren Zarathustra-Dichter magnetisch anziehen und anregen. Tatsächlich ist Nietzsche, wie wir ihn kennen, ohne Schopenhauer gar nicht zu denken. Alsbald machte er mit seinem verehrten Philosophen auch seine Freunde Rohde und Deussen bekannt, die nun im Gegensatz zu ihm unbedingte Anhänger dieser Lehre auch in ihrer zweiten Lebenshälfte blieben. Ein großes Erlebnis in Leipzig wurde ferner für Nietzsche die persönliche Bekanntschaft mit Richard Wagner 1868. Im nächsten Jahre wurde er, noch vor der Promotion, infolge einer Empfehlung Ritschls als außerordentlicher Professor der klassischen Philologie an die Universität Basel berufen. Am 23. März 1869 erhielt er sein Doktordiplom, am 21. April traf er in Basel ein, wo er bald darauf Ordinarius wurde. In der ersten Zeit erteilte er außerdem noch in einem Gymnasium Unterricht auf der Oberstufe. Sein Vortrag war langsam und leise, von häufigen Kunstpausen unterbrochen. Von seinen neuen Amtsgenossen an der Universität wurden besonders Jakob Burckhardt und Franz Overbeck seine Freunde.

Das Weihnachtsfest der Jahre 1869 und 1870 verlebte er in Triebschen am Vierwaldstätter See bei Richard Wagner, dem er auch sonst wiederholte Besuche abstattete. In einer Nacht, als er dort gerade Gast war, wurde Wagners Sohn Siegfried geboren. Nietzsches Schwester Elisabeth, die als vierte hinzukam, weiß von dem Zusammensein allerlei Persönliches zu erzählen.

Der Ausbruch des deutsch-französischen Krieges veranlaßte Nietzsche — da er jetzt als Schweizer Professor nicht zu den Waffen entlassen werden konnte, obwohl er militärisch gedient hatte — als Krankenpfleger sich dem Vaterlande zur Verfügung zu stellen. Er mutete sich zuviel zu: die Anstrengungen warfen ihn aufs Krankenlager.

Im Jahre 1872, in dem er eine Berufung nach Greifswald ablehnte, erschien seine erste größere Schrift, „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik". Wie mußte schon der Titel Wagner ergreifen! „Lieber Freund", schrieb er nach der Lektüre an den Verfasser, „Schöneres als Ihr Buch habe ich noch nicht gelesen! Alles ist herrlich." Das Buch verwickelte Nietzsche in eine ausgedehnte Polemik, u. a. auch mit dem jungen Philologen Wilamowitz-Möllendorff, der die alte von Winckelmann übernommene Anschauung des Hellenentums verfocht. Die Folge dieser Auseinandersetzungen, an denen sich auch Rohde beteiligte, war die Reihe der vier „Unzeitgemäßen Betrachtungen" (1873—76): 1. „D. Strauß, der Bekenner und der Schriftsteller." 2. „Vom Nutzen und Nachteil der Historie für's Leben." 3. „Schopenhauer als Erzieher." 4. „R. Wagner in Bayreuth." Die moderne Kultur sei verfälscht, führt Nietzsche in diesen Betrachtungen aus, sie mache die Menschen zu Bildungsphilistern.

Inzwischen hatte sich das Verhältnis zu Wagner zu lösen begonnen. Der große Komponist sah in Nietzsche den gegebenen Dolmetscher seines eigenen Lebens-

werkes, und Nietzsche wiederum hatte der Menschheit mehr zu bieten als die Interpretation eines anderen Geistes. Die erste Aufführung der Bayreuther Festspiele vom 13. bis 30. August 1876 bedeutete für ihn eine Enttäuschung. „Ich sah ein", schreibt er später mit dem Rückblick auf jene Periode seiner Entwicklung, „daß es die höchste Zeit war, mich auf mich zurückzubesinnen."

Noch in demselben Jahre ging er nach Italien. Im Oktober 1876 kam er in Neapel und Sorrent an. Unerträglich wurde ihm der Gedanke, daß er hätte sterben können, ohne die landschaftliche Schönheit des italienischen Südens zu sehen.

Bald darauf gewann ein schweres Migräne- und Augenleiden in zunehmendem Maße die Herrschaft über ihn. Im Jahre 1879 rief der getreue Overbeck Elisabeth Nietzsche an das Krankenlager des Freundes. Mit ihr ging der ermattete Lebensdenker nach Schloß Bremgarten bei Bern und dann nach dem Engadin. Die Professur mußte er 1879 aufgeben. Von jetzt ab blieb es bei ruhelosem Wandern und ebenso ruhelosem Schaffen. Schon 1878 war erschienen „Menschliches, Allzumenschliches, ein Buch für freie Geister", dem als Fortsetzungen angereiht wurden 1879 „Vermischte Meinungen und Sprüche" und 1880 „Der Wanderer und sein Schatten". Im Oktober desselben Jahres ging er nach Stresa, im November nach Genua. Ein Jahr darauf gab er heraus „Morgenröte, Gedanken über die menschlichen Vorurteile". Im Juli 1881 war er in Recoaro, dann in Sils Maria im Engadin, im Herbst wieder in Genua. Das Jahr 1882 brachte die „Fröhliche Wissenschaft". Er reiste damals nach Messina. Auf der Rückkehr luden ihn seine alte Freundin Malwida von Meysenbug und sein junger Freund Paul Rée, mit denen er damals in der Villa Rubinacci zu Sorrent idyllische Tage verlebt hatte, nach Rom, um ihm eine 21 jährige Russin, Fräulein Lou Salomé aus Petersburg, vorzustellen. Es scheint nicht, als ob Lou einen weiblich nachhaltigen Eindruck auf ihn gemacht habe; aber sie war doch, da er mit ihr später auch in Deutschland zusammentraf, der Anlaß, daß es 1885 zwischen ihm und seiner Familie zum Bruch kam, wenngleich er in demselben Jahre widerstrebend seine Einwilligung zu der Heirat Elisabeths mit dem ihm wenig zusagenden Antisemitenführer Bernhard Förster gab, der mit seiner jungen Gattin dann als Kolonisator nach Uruguay zog. Jedoch auch Lou, von der er sich zunächst ganz verstanden glaubte, enttäuschte ihn, so daß er, von allen verlassen, in eine furchtbare Einsamkeit zurückfiel. „Jahrelang kein Labsal", klagte er später, „kein Tropfen Menschlichkeit, nicht ein Hauch von Liebe."

In diesem Zusammenhange ist es von Bedeutung zu wissen, welchen Eindruck Lou ihrerseits von ihm erhielt. Sie berichtet in ihrem Nietzsche-Buch: „Die Ahnung einer verschwiegenen Einsamkeit, — das war der erste, starke Eindruck, durch den Nietzsches Erscheinung fesselte. Dem flüchtigen Beschauer bot sie nichts Auffallendes; der mittelgroße Mann in seiner überaus einfachen, aber auch überaus sorgfältigen Kleidung, mit den ruhigen Zügen und dem schlicht zurückgestrichenen braunen Haar konnte leicht übersehen werden. Die feinen, höchst ausdrucksvollen Mundlinien wurden durch einen vornübergekämmten großen Schnurrbart fast völlig verdeckt; er hatte ein leises Lachen, eine geräuschlose Art zu sprechen und einen vorsichtigen, nachdenklichen

Gang, wobei er sich ein wenig in den Schultern beugte; man konnte sich schwer diese Gestalt inmitten einer Menschenmenge vorstellen, — sie trug das Gepräge des Abseitsstehens. Unvergleichlich edel und schön geformt, so daß sie den Blick unwillkürlich auf sich zogen, waren an Nietzsche die Hände ..... In das Innere blickten diese Augen und zugleich — weit über die nächsten Gegenstände hinweg — in die Ferne, oder besser: in das Innere wie in eine Ferne."

Die Liebe des Weibes war es, die Nietzsche im Leben fehlte. Schon früher hatte er in Genf vergeblich um eine junge Holländerin geworben.

Inzwischen war er 1882 in Naumburg, Bayreuth, Berlin, Tautenburg (Thüringen) und Leipzig, 1883 in Rapallo, Rom, Sils Maria, Genua und Nizza, 1884 in Venedig, Sils Maria, Zürich, Mentone und Nizza, 1885 in Venedig, Sils Maria, Naumburg, Leipzig, Florenz und Nizza gewesen Fast in jedem Jahre erschien ein bedeutendes Werk: 1883/84 die ersten Teile des „Zarathustra". Es folgten 1886 „Jenseits von Gut und Böse, Vorspiel einer Philosophie der Zukunft", 1887 „Zur Genealogie der Moral", 1888 „Der Fall Wagner, ein Musikantenproblem", 1889 „Götzendämmerung, oder wie man mit dem Hammer philosophiert". Von dem geplanten Hauptwerk „Der Wille zur Macht, Versuch einer Umwertung aller Werte", wurde 1888 nur der erste Teil vollendet: „Der Antichrist, Versuch einer Kritik des Christentums".

Auch die letzten Jahre dieses unaufhörlichen Schaffens vergingen unter fortwährendem Reisen von einem Ort zum andern. 1886 war er in Nizza, Venedig, München, Naumburg, Leipzig, Sils Maria, Ruta und wieder Nizza, wo er bis zum März 1887 blieb. Dann ging er nach Cannobio, Zürich, Chur, Sils Maria und Venedig und wieder Nizza, im Frühling 1888 nach Turin, Sils Maria und wieder Turin. Hier wurde er im Dezember vom Schlage getroffen. Bei einem Ausgang stürzte er nieder und wurde von seinem Hauswirt in die Wohnung geschafft, wo er nun zwei Tage lang, seiner Bewegungsfähigkeit und Sprache fast gänzlich beraubt, auf dem Sofa lag. Nach dem Erwachen zeigten sich deutliche Spuren geistiger Verwirrung. Overbeck, der von Basel herbeieilte, brachte den Freund in eine dortige Anstalt, von wo ihn dann die Mutter zunächst in die Klinik Binswangers zu Jena, dann (1890) nach Naumburg überführte. Nach ihrem Tode im Jahre 1897 nahm ihn die Schwester Elisabeth zu sich nach Weimar, wo er bei liebevollster und sorgsamster Pflege bis zum 25. August 1900 lebte.

So umfing langsam fortschreitende Dämmerung — niemals völlige Umnachtung — einen Geist, dessen Kennzeichen in erster Linie gesunde, zur Führung berufene Kraft gewesen war. 35 Jahre zählte er, als er aus dem Amt scheiden mußte, 45 Jahre, als die Paralyse ihn zum willenlosen Kinde machte, 56 Jahre, als ihn der Tod erlöste. So blieb sein Leben und Denken in jedem Sinne Fragment. Vielleicht aber liegt gerade darin, daß er sich nicht zu Ende auszusprechen vermochte, ein bedeutender Erklärungsgrund für seine ungeheure Einwirkung auf die Weltanschauung des mit ihm beginnenden Jahrhunderts.

7. Nietzsches Weltanschauung.

Wie Schopenhauer und Wagner ist Nietzsche im tiefsten Kern seines Wesens Künstler. Nur als solcher konnte er so bedeutenden Einfluß gerade auf die Literatur ausüben. Er ist der eigentliche Begründer der Kulturphilosophie, die er jedoch nicht als ein Gedankensystem logisch aufbaut und vorträgt, sondern in die Form des geistreichen, z. B. poetischen Aphorismus kleidet.

In seiner geistigen Entwicklung lassen sich mehrere Perioden unterscheiden.

In seiner ersten Periode ging er vom Griechentum und von Schopenhauer aus, ohne diese beiden geistigen Mächte jedoch so zu übernehmen, wie sie ihm überliefert wurden. Er erkannte die Berechtigung des Pessimismus auf sittlichem Gebiet an, verneinte aber deshalb das Leben nicht, sondern bejahte es mittels des ästhetischen Prinzips. „Nur als ästhetisches Phänomen", sagt er, „bleibt die Welt ewig gerechtfertigt." So wurde ihm der Gipfel des Daseins die Kunst. Der produktive Mensch, wie er in Schopenhauer und Wagner ihm erschien, verbürgt ihm im Gegensatz zum „Bildungsphilister" allein den Wert des Lebens, das im übrigen bedeutungslos in der Geschichte versinkt. So wird ihm jede Wissenschaft, auch die Philologie, zur Kulturwissenschaft. „Die Erzeugung des Philosophen, des Künstlers und des Heiligen in und außer uns zu fördern", ist die Aufgabe der Kultur, die also auf eine geistige Aristokratie des Menschengeschlechts hinarbeitet.

Die zweite Periode beginnt mit dem Jahre 1878. Metaphysik, Kunst und Religion treten ihre Hoheitsrechte an die Wissenschaft ab, die fortentwickelt und deutet, was jene beginnen. Auf Erkenntnis wirklicher Wahrheit komme es an.

Die dritte Periode, die 1883 eintritt, wird beherrscht von der Idee des Übermenschen, den Zarathustra verkündet. Die Entstehung der landläufigen, längst brüchigen Moral wird erläutert, der neue „Immoralismus" wird begründet. Immer stärker wird der aristokratische Charakter der neuen Kultur betont, die ebenso über die demokratischen wie nationalen Ideale hinwegzuschreiten habe. Schopenhauers „Wille zum Leben" tritt jetzt auf als „Wille zur Macht" im Übermenschen. Nicht ein niederes Sichausleben im Genuß, sondern die gesteigerte Kraft auch zur Entsagung in einem künftigen ungebrochenen Menschentypus kennzeichnet den Weg des Menschengeschlechts zur Höhe. Mit seiner Umwertung der Werte verwirft er den Maßstab des Herdenmenschen und die christliche Kultur.

Nietzsche hat für seine Weltanschauung die von Brandes geprägte Bezeichnung „aristokratischer Radikalismus" angenommen und damit gezeigt, wie er verstanden sein will. Ein Volk sei nur ein Umschweif der Natur, um zu einem halben Dutzend großer Männer zu kommen. Das Glück der grünen Weide, wie es die allgemeine Wohlfahrt verlangt, sei nicht daseinsberechtigt. Das Leben beruhe auf dem Grundsatz der Unterdrückung des nicht Lebensfähigen.

In schroffem Gegensatz zu Schopenhauer haßt Nietzsche jetzt das Mitleid, das jener für die Grundlage der Moral erklärte. Die Schonung des Schwachen bedeute die größte Gefahr. Eine Seuche der modernen Gesellschaft nennt er das Mitleid, ein schreckliches Laster den Altruismus. Herrschte das Mitleid auch nur einen Tag, so ginge

die Welt zugrunde. Alle starken Zeiten und vornehmen Kulturen wie die Renaissance hätten das Mitleid für etwas Verächtliches gehalten. Leiden sehen tue wohl, leiden machen noch wohler: dieser harte Satz sei ein menschlicher, allzumenschlicher Hauptsatz. Den Schwachen solle man dabei behilflich sein zugrunde zu gehen. Mitleid verrate ohne weiteres den Herdenmenschen, der sogenannte Gute sei ein verächtlicher Dekadent. Moralisch bedeute stets mittelmäßig. Als Religion des Mitleids ist ihm auch das Christentum eine Religion des Abstiegs, die den Typus Mensch an seiner Entwicklung zur Höhe hemme. Schon aus diesem Grunde sind ihm die Juden als Begründer der Sklavenmoral verhaßt. Raubsucht, Grausamkeit, Geschlechtstrieb, Härte und Herrschsucht führten in Wirklichkeit zu höheren Zielen. Am meisten sei die Welt durch die sogenannten bösen Menschen gefördert worden. Der Brecher und Verbrecher sei der wahre Gute, ja Heilige. Den Geistern voll fröhlicher Bosheit gilt seine Liebe. Cesar Borgia sei das gesündeste aller tropischen Urtiere. Alle höhere Kultur beruhe auf der Vertiefung der Grausamkeit. Schlechtes Gewissen sei das Symptom einer Erkrankung.

Eine Reihe seiner sittlichen Fundamentalsätze befindet sich im zweiten Abschnitt seiner Schrift über den „Antichrist": Glück sei nur das Gefühl davon, daß die Macht wachse.

Die „Sklavenmoral" der Nächstenliebe mache die Menschheit klein, ertöte das Heldentum, das man zum Übermenschentum heranzuzüchten habe. Was in den Augen der schwachen und beschränkten Viel-zu-vielen als böse erscheine, das sei gerade das Gute, weil es stark und rücksichtslos die Richtung aufwärts weise zur künftigen Überart. Der Mensch sei etwas, das durch die Herrenmoral überwunden werden müsse, biologisch zu begreifen als Brücke zwischen Tier und Übermensch, für den einst die gegenwärtige Menschenart dasselbe sein werde wie für uns der Affe: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham.

Aristokratisch, entwicklungstheoretisch, individualistisch, un- und überhistorisch, un- und übermoralisch und antichristlich — so muß man zusammenfassend Nietzsches Weltanschauung charakterisieren.

Das deutsche Volk, das seine Lehre nicht begriff, wurde ihm verhaßt. Den schwarzen Erdteil suche er in der Nähe der Norddeutschen. Schopenhauer, Heine und er seien ein Zufall unter den Deutschen. In Paris werde Heine geliebt, aber „was wüßte deutsches Hornvieh mit den délicatesses einer solchen Natur anzufangen".

So erklärt er wörtlich in seiner Schrift „Nietzsche contra Wagner" (1888). Gegen Wagners Musik revoltiert schon sein Fuß, „er hat das Bedürfnis nach Takt, Tanz, Marsch". Wagners Musik bedeutet für ihn eine vollkommene Entartung des rhythmischen Gefühls.

Als Vernichter und unablässig Strebender hat Nietzsche mit einer Kraft auf die jüngeren Geschlechter gewirkt wie vor ihm vielleicht nur noch Rousseau. Was der einzelne auch erreichen möge, es müsse überwunden werden. Von Ziel geht es zu Ziel, auch der Übermensch bildet nur eine höhere Entwicklungsstufe der Menschheit. Es gelte immer höher zu steigen, immer weiter zu schauen. Hierin liegt der Egoismus in

Nietzsches Sinn, nicht in dem zufriedenen Ausmünzen des Erreichbaren. Es komme nicht darauf an, glücklich, sondern hart zu sein, unerbittlich gegen sich und andere.

Er hat im Gegensatz zu Schopenhauer seinen Lehren durch sein Leben Inhalt gegeben. Von Natur der gütigste, liebenswürdigste Mensch, brach er mit allen, die ihm lieb waren, selbst mit dem verehrten Wagner, als dessen „Parsifal" vom Christentum sang, mit den Seinen und mit dem eigenen Leben; denn sein geistiger Zusammenbruch war die Folge der unerhörten Anforderungen, die er an sich selbst stellte.

Der Philosoph ging im Menschen auf: seine Lyrik und sein Epos, im höheren Sinne Literatur als seine andern Schriften, zeugen davon.

8. Nietzsches Lyrik.

Schon von seinem zehnten Jahre an hat Nietzsche Gedichte niedergeschrieben. Herausgegeben wurden sie jedoch erst von seiner Schwester wenige Jahre vor seinem Tode.

Am 2. Februar 1858, dem Geburtstag der Mutter, nahm er sich vor, fortan „womöglich jeden Abend ein Gedicht zu machen". Er führte das aber nur einige Wochen durch. Später schob er das Dichten ganz beiseite. „Er sah", sagt seine Schwester, „dichterische Versuche mit sanftem Spott als reine Allotria an, deren man sich neben den ernsten, philosophischen, wissenschaftlichen Bestrebungen im Grunde zu schämen hätte." Aber seine Gedichte aus den siebziger und achtziger Jahren verdienen mehr noch als besprochen — sie besprechen sich selbst —, sie verdienen zitiert zu werden, denn nicht allen sind sie so bekannt, wie sie es sein sollten.

Nietzsches Lyrik klingt wie die Glocke von Gerhart Hauptmanns Glockengießer Heinrich nicht im Tal, sondern nur auf den Bergen. Nicht jeder wird sich zu diesen Klängen in gleichem Maße hingezogen fühlen; sie erinnern wenig an Hölderlin, fast gar nicht an Heine, die beide doch Nietzsches früheste Lieblinge waren. Den Ton gibt sein berühmtes Jugendgedicht an, „Dem unbekannten Gott":

Noch einmal, eh ich weiterziehe
Und meine Blicke vorwärts sende,
Heb ich vereinsamt meine Hände
Zu dir empor, zu dem ich fliehe,
Dem ich in tiefster Herzenstiefe
Altäre feierlich geweiht,
Daß allezeit
Mich deine Stimme wieder riefe.
Darauf erglüht tief eingeschrieben
Das Wort: Dem unbekannten Gotte.
Sein bin ich, ob ich in der Frevler Rotte
Auch bis zur Stunde bin geblieben:
Sein bin ich — und ich fühl die Schlingen,
Die mich im Kampf darniederziehn
Und, mag ich fliehn,
Mich doch zu seinem Dienste zwingen.
Ich will dich kennen, Unbekannter,

Du tief in meine Seele Greifender,
Mein Leben wie ein Sturm Durchschweifender,
Du Unfaßbarer, mir Verwandter!
Ich will dich kennen, selbst dir dienen.

Aufsteigend erkennt er zwar nicht Gott, aber sich selbst: „Ecce homo“:

Ja! Ich weiß, woher ich stamme!
Ungesättigt gleich der Flamme
Glühe und verzehr' ich mich.
Licht wird alles, was ich fasse,
Kohle alles, was ich lasse:
Flamme bin ich sicherlich.

Groß, gewaltig und doch einfach heben sich Nietzsches Gedanken aus dem Schweben und Sich-Heben des Rhythmus, aus dem Wellenspiel der Bilder empor, und immer er selbst der Geister Geist, der sie alle tief unter sich läßt wie im Tanzlied „An den Mistral“:

Tanze nun auf tausend Rücken,
Wellenrücken, Wellentücken —
Heil, wer neue Tänze schafft!
Tanzen wir in tausend Weisen,
Frei — sei unsre Kunst geheißen,
Fröhlich unsre Wissenschaft.....

Jagen wir die Himmelstrüber,
Weltenschwärzer, Wolkenschieber,
Hellen wir das Himmelreich!
Brausen wir..... o aller freien
Geister Geist, mit dir zu zweien
Braust mein Glück dem Sturme gleich.

Und daß ewig das Gedächtnis
Solchen Glücks, nimm sein Vermächtnis,
Nimm den Kranz hier mit hinauf!
Wirf ihn höher, ferner, weiter,
Stürm' empor die Himmelsleiter,
Häng' ihn an den Sternen auf.

Aber mit dieser stolzen siegessicheren Höhe ist Gefahr verbunden:

Nicht mehr zurück? Und nicht hinan?
Auch für die Gemse keine Bahn?

So wart' ich hier und fasse fest,
Was Aug' und Hand mich fassen läßt:

Fünf Fuß Breit Erde, Morgenrot;
Und unter mir — Welt, Mensch und Tod.

Es ist, als ob dieses Mannes Weltanschauung sich lyrisch zu menschlicher Klage verdichten möchte, daß Führermut und Führerglut ihn immer weitertrieben, bis er niemand der Gefährten mehr bei sich sieht und in der Öde steht allein, „Vereinsamt“:

Nun stehst du bleich,
Zur Winterwanderschaft verflucht,
Dem Rauche gleich,
Der stets nach kältern Himmeln sucht.

Flieg, Vogel, schnarr
Dein Lied im Wüstenvogelton! —
Versteck, du Narr,
Dein blutend Herz in Eis und Hohn!

Die Krähen schrein
Und ziehn schwirren Flugs zur Stadt:
Bald wird es schnein,
Weh dem, der keine Heimat hat.

Aber droben bleibt er in seiner Einsamkeit, andern zum Segen. „Der Weise spricht“:

Dem Volke fremd und nützlich doch dem Volke,
Zieh ich des Weges, Sonne bald, bald Wolke —
Und immer über diesem Volke.

Auch ihm, dem königlich Starken, Wegweisenden sinkt die Sonne, ihm allzufrüh:

Tag meines Lebens!
Die Sonne sinkt.
Schon steht die glatte
Flut vergüldet.
Warm atmet der Fels:
Schlief wohl zu Mittag
Das Glück auf ihm seinen Mittagsschlaf?
In grünen Lichtern
Spielt Glück noch der braune Abgrund herauf.

Tag meines Lebens!
Gen Abend geht's!
Schon glüht dein Auge
Halb gebrochen,
Schon quillt deines Taus
Tränengeträufel,
Schon läuft still über weiße Meere
Deiner Liebe Purpur,
Deine letzte zögernde Seligkeit .....

Heiterkeit, güldene, komm!
Du des Todes
Heimlichster, süßester Vorgenuß!
— Lief ich zu rasch meines Weges?
Jetzt erst, wo der Fuß müde ward,
Holt dein Blick mich noch ein,
Holt dein Glück mich noch ein.

Rings nur Welle und Spiel.
Was je schwer war,
Sank in blaue Vergessenheit,
Müßig steht nun mein Kahn.
Sturm und Fahrt — wie verlernt er das!
Wunsch und Hoffen ertrank,
Glatt liegt Seele und Meer.

Siebente Einsamkeit!
Nie empfand ich
Näher mir süße Sicherheit,
Wärmer der Sonne Blick.
— Glüht nicht das Eis meiner Gipfel noch?
Silbern, leicht, ein Fisch,
Schwimmt nun mein Nachen hinaus .....

Nietzsches schönste Gedichte entstanden im Umkreis des Weisen, dessen Geist ihn zum erstenmal in den Bergen des Engadin zu „Sils-Maria" berührte:

> Hier saß ich, wartend, wartend — doch auf nichts,
> Jenseits von Gut und Böse, bald des Lichts
>
> Genießend, bald des Schattens, ganz nur Spiel,
> Ganz See, ganz Mittag, ganz Zeit ohne Ziel.
>
> Da plötzlich, Freundin! wurde eins zu zwei —
> — Und Zarathustra ging an mir vorbei .....

Wir hören „Zarathustras Lied" von der tiefen Mitternacht:

> Weh spricht: Vergeh!
> Doch alle Lust will Ewigkeit —
> Will tiefe, tiefe Ewigkeit.

Auch ihm war höchste Lust Liebe, von der ein anderes „Nachtlied Zarathustras" redet:

> Nacht ist es, Nacht!
> Nun reden lauter alle springenden Brunnen,
> Meine Seele ist ein springender Brunnen.
> Nacht ist es, Nacht!
> Nun erst erwachen alle Lieder der Liebenden,
> Und auch meine Seele ist das Lied eines Liebenden.
> Ein Ungestilltes, Unerfüllbares
> Ist in mir, das will laut werden.
> Eine Begierde nach Liebe ist in mir,
> Die redet selber die Sprache der Liebe.
> Nacht ist es, Nacht.

Nietzsches Lyrik ist halbe Prosa, wie seine Prosa halbe Lyrik ist: sie begegnen einander hart an der Grenze. Aber man darf nicht vergessen, daß sein dionysisch geschwungener, dithyrambischer Stil eine Kunstgattung für sich vertritt, ihm allein gehört, aus Prosa und Poesie wundersam gemischt. Und immer wieder muß man an sein eigenes Urteil über die Kunstprosa erinnern: „Fürwahr, man schreibt nur im Angesichte der Poesie gute Prosa." Die großen Meister der Prosa seien fast immer auch Dichter gewesen, und die sogenannten Prosamenschen schrieben nur schlechte Prosa.

Es ist gar keine Frage, daß dieser Prosaiker zu unsern klassischen Dichtern gehören würde, wenn er seine ganze Kraft der Poesie allein zugewendet hätte: hat er doch das schönste deutsche Epos des letzten Jahrhunderts geschrieben, das einzige, das wir noch modern nennen können. Und dieses poetische Wort, dieses tiefe poetische Empfinden, das lyrisch und episch aus ihm herausklingt, lehrt doch auch zugleich, daß es nicht urgründig in seiner Natur lag, ein Verneiner und Vernichter zu sein. Es gibt nichts Lebensvolleres, Liebeheißeres, nichts das so wenig negativ in der Poesie wäre, als den „Zarathustra".

9. Nietzsches „Zarathustra".

„Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen", heißt der vollständige Titel von Nietzsches Hauptwerk, das in Hunderttausenden von Exemplaren in der ganzen Kulturwelt verbreitet ist.

Wie kam Nietzsche zu Zarathustra, dem persischen Weisen, der manchem besser unter dem Namen Zoroaster bekannt ist, der um 660 vor Christus geboren, dessen „Avesta“ im achtzehnten Jahrhundert nach Christus in die europäischen Sprachen übersetzt, der von Herder gerühmt, von Gleim besungen wurde, und der als Erzieher zur Reinheit und Wahrheit, als Religionsstifter und Prophet im neunzehnten Jahrhundert literarische Bedeutung gewann? Das alles erklärt noch nicht, warum gerade er von Nietzsche als Verkünder des Übermenschen gewählt wurde. Dem Nachdenken über die Gründe dieser Wahl überheben uns Nietzsches eigene Worte: „Man hat mich nicht gefragt, man hätte mich fragen sollen, was gerade in meinem Munde, im Munde des ersten Immoralisten, der Name Zarathustra bedeutet: denn was die ungeheure Einzigkeit jenes Persers in der Geschichte ausmacht, ist gerade dazu das Gegenteil. Zarathustra hat zuerst im Kampf des Guten und des Bösen das eigentliche Rad im Getriebe der Dinge gesehen — die Übersetzung der Moral ins Metaphysische, als Kraft, Ursache, Zweck an sich, ist sein Werk. Aber diese Frage wäre im Grunde bereits die Antwort. Zarathustra schuf diesen verhängnisvollsten Irrtum, die Moral: folglich muß er auch der erste sein, der ihn erkennt. Nicht nur, daß er hier länger und mehr Erfahrung hat als sonst ein Denker — die ganze Geschichte ist ja die Experimentalwiderlegung vom Satz der sogenannten ‚sittlichen Weltordnung‘ . . . . Die Selbstüberwindung der Moral aus Wahrhaftigkeit, die Selbstüberwindung des Moralisten in seinen Gegensatz — in mich —, das bedeutet in meinem Munde der Name Zarathustra.“

Klarer kann nichts sein als diese Antwort: Zarathustra und Nietzsche, zwei Seiten desselben Blattes der Menschheitsgeschichte! Daher ist dieses Werk auch so sehr der Inbegriff dessen, was Nietzsche uns zu sagen hat, daß fast alle seine früheren Gedanken sich darin poetisch kristallisieren, ihre Einheit finden in der Gestalt des Übermenschen. Den eigentlichen Anlaß jedoch zur ersten Konzeption dieses ganzen Ideenkreises gab die Vorstellung einer ewigen Wiederkunft, für Nietzsche die höchste Formel der Bejahung, die überhaupt erreicht werden kann. Im „Ecce homo“, einer seiner autobiographischen Skizzen, erzählt er, wie er zu Sils-Maria im Engadin im August des Jahres 1881 „sechstausend Fuß jenseits von Mensch und Zeit“ plötzlich entdeckt habe, daß Zarathustra in ihm wiedergekehrt sei, um seinen einstigen Gedanken aus diesem nämlichen Gedanken heraus in das Gegenteil zu verkehren. „Ich ging an jenem Tage“, sagt er, „am See von Silvaplana durch die Wälder; bei einem mächtigen, pyramidal aufgetürmten Block unweit Surlei machte ich halt. Da kam mir dieser Gedanke.“

Er wollte Zarathustra selbst die Lehre der ewigen Wiederkunft dithyrambisch vortragen lassen. Das erste Buch sollte, wie ein Schema vom 26. August 1881 zeigt, von der Entmenschlichung der Natur, das zweite von der Einverleibung der Erfahrungen, das dritte vom letzten Glück des Einsamen, das vierte von der unaufhörlichen Verwandlung handeln: „Du mußt in einem kurzen Zeitraume durch viele Individuen hindurch. Das Mittel ist der unablässige Kampf.“

Diesen Plan hat Nietzsche nicht ausgeführt. Erst im Februar 1883 begann

er an der italienischen Riviera, in Rapallo, den ersten Teil niederzuschreiben. „Den Vormittag", berichtet er, „stieg ich in südlicher Richtung auf der herrlichen Straße von Zoagli hin in die Höhe, an Pinien vorbei und weitaus das Meer überschauend; des Nachmittags, so oft es nur die Gesundheit erlaubte, umging ich die ganze Bucht von Santa Margherita bis hinter nach Porto fino . . . Auf diesen beiden Wegen fiel mir der ganze erste Zarathustra ein, vor allem Zarathustra selber, als Typus: richtiger, er überfiel mich." In zehn Tagen stand der ganze erste Teil auf dem Papier. Es war die Zeit, da Richard Wagner in Venedig starb. Der zweite Teil entstand zwischen dem 26. Juni und 6. Juli desselben Jahres in Sils-Maria. „Heimgekehrt", sagt Nietzsche, „zur heiligen Stelle, wo der erste Blitz des Zarathustra-Gedankens mir geleuchtet hatte, fand ich den zweiten Zarathustra." Auch dieses Mal gaben ihm Wanderungen die Fülle der Gedanken, die er mit Bleistift zunächst in sein Taschenbuch schrieb. „Im Winter darauf", sagt er, „unter dem halkyonischen Himmel Nizzas, der damals zum ersten Male in mein Leben hineinglänzte, fand ich den dritten Zarathustra — und war fertig. Kaum ein Jahr, fürs Ganze gerechnet. Viele verborgene Flecke und Höhen aus der Landschaft Nizzas sind mir durch unvergeßliche Augenblicke geweiht; jene entscheidende Partie, welche den Titel „von alten und neuen Tafeln" trägt, wurde im beschwerlichsten Aufsteigen von der Station zu dem wunderbaren maurischen Felsenneste Eza gedichtet, — die Muskelbehendigkeit war bei mir immer am größten, wenn die schöpferische Kraft am reichsten floß." Die Anfänge des vierten Teils wurden dann im September 1884 in Zürich niedergeschrieben. Fortgesetzt wurde die Arbeit im November 1884 in Mentone und beendet im Januar und Februar 1885 in Nizza. Während die ersten drei Teile alsbald nach ihrem Fertigwerden erschienen, ließ Nietzsche den vierten als Manuskript auf seine Kosten drucken, da er keinen Verleger dafür fand. Er bestimmte ihn nur für die nächsten Freunde. Erst 1892, drei Jahre nach Nietzsches Zusammenbruch, wurde er herausgegeben. Geplant war auch noch ein fünfter und sechster Teil, zu denen indessen nur einige Dispositionen vorhanden sind.

In tiefer, tönender Weisheit erklingt in diesem Epos die Lehre von dem höheren Menschen, den der Prophet ahnend schaut.

„Als Zarathustra" — so beginnt die Dichtung — „dreißig Jahre alt war, verließ er seine Heimat und den See seiner Heimat und ging in das Gebirge. Hier genoß er seines Geistes und seiner Einsamkeit und wurde dessen zehn Jahre nicht müde. Endlich aber verwandelte sich sein Herz." Eines Morgens faßt er den Entschluß, wieder hinabzusteigen zu den Menschen und ihnen von seinem Geiste zu geben. „Also begann Zarathustras Untergang."

Er schreitet allein das Gebirge abwärts durch die Wälder, in denen ein greiser Einsiedler ihm begegnet und abrät, zu den Menschen zu gehen: „Willst du ihnen geben, so gib nicht mehr als ein Almosen, und laß sie noch darum betteln." Doch er geht, staunend, daß der Heilige Gott liebe statt den Menschen: offenbar wisse er noch gar nicht, daß Gott tot sei. So tritt er vor das Volk in der nächsten Stadt, das sich versammelt hat, um Seiltänzer und Possenreißer zu sehen, und spricht zu ihm: „Ich lehre euch den Übermenschen. Der Mensch ist etwas, das überwunden werden soll.

Was habt ihr getan, ihn zu überwinden? . . . Ich beschwöre euch, meine Brüder, bleibt der Erde treu und glaubt denen nicht, welche euch von überirdischen Hoffnungen reden . . . Einst war der Frevel an Gott der größte Frevel, aber Gott starb, und damit starben auch diese Frevelhaften. An der Erde zu freveln, ist jetzt das Furchtbarste." Als er so spricht, lacht das Volk in dem Glauben, er rede von dem Seiltänzer, den es jetzt aber auch zu sehen verlangt. Das ist Zarathustras erste Erfahrung nach der Rückkehr zu den Menschen. Der Seiltänzer verunglückt und klagt Zarathustra, der bei ihm bleibt, ihn erwarte jetzt die Hölle. Aber Zarathustra richtet ihn seelisch auf: aus der Gefahr habe er seinen Beruf gemacht, daran sei nichts zu verachten: „Nun gehst du an deinem Beruf zugrunde, dafür will ich dich mit meinen Händen begraben."

Es folgen nun die Reden Zarathustras ohne nähere Angaben über Zeit und Ort; nur eine Stadt wird genannt, „die bunte Kuh", um die er hoch auf den Bergen herumwandert. Er findet hier einen Jüngling, der ihm vorher ausgewichen ist und jetzt an einen Baum gelehnt müden Blickes in das Tal schaut. In ihm gewinnt er seinen Jünger und Schüler dadurch, daß er ihm sagt, was er in seiner Seele liest, das Streben zur Höhe und zugleich zur Tiefe. Zarathustra löst ihm das Rätsel dieses Zwiespalts mit dem schönen Gleichnis: „Es ist mit dem Menschen wie mit dem Baume. Je mehr er hinauf in die Höhe und Helle will, um so stärker streben seine Wurzeln erdwärts, abwärts, ins Dunkle, Tiefe, — ins Böse."

Das ist die Rede „Vom Baum am Berge". Die nächste handelt „von den Predigern des Todes": „Voll ist die Erde von Überflüssigen, verdorben ist das Leben durch die Viel-zu-vielen. Möge man sie mit dem ‚ewigen Leben aus diesem Leben weglocken!'" Diesen widmet er auch seine Rede „Vom neuen Götzen": „Viel zu viele werden geboren: für die Überflüssigen ward der Staat erfunden..... Dort, wo der Staat aufhört, da beginnt erst der Mensch, der nicht überflüssig ist." Diesen Viel-zu-vielen steht der eine gegenüber, den Zarathustra in der Rede „Vom Wege des Schaffenden" preist, wenn er das ist, was er sein soll: „eine neue Kraft und ein neues Recht, eine erste Bewegung, ein aus sich rollendes Rad". Und er warnt: mancher werfe mit seiner Dienstbarkeit seinen letzten Wert weg; je höher man steige, um so kleiner erscheine man dem Auge des Neides, und am meisten werde der Fliegende gehaßt. „Und hüte dich vor den Guten und Gerechten! Sie kreuzigen gerne die, welche sich ihre eigene Tugend erfinden — sie hassen den Einsamen." An sich selbst hat der Schöpfer des „Zarathustra" gedacht auch in dem Schlußwort dieser Rede: „Ich liebe den, der über sich selber hinaus schaffen will und so zugrunde geht."

Die folgende Rede handelt „von alten und jungen Weiblein". Der Schüler Schopenhauers ist unverkennbar. „Du gehst zu Frauen?", sprach das alte Weiblein, „vergiß die Peitsche nicht." Der Mann sei für das Weib ein Mittel, der Zweck immer nur das Kind; das Weib sei für den Mann ein Spielzeug, aber ein gefährliches. Die Hoffnung der Liebenden müsse sein, den Übermenschen zu gebären. „Das Glück des Mannes heißt: ich will, das des Weibes: er will." Wenn es aus Liebe gehorche, werde die Welt für das Weib vollkommen. „Des Mannes Gemüt ist tief, sein Strom

rauscht in unterirdischen Höhlen: das Weib ahnt seine Kraft, aber begreift sie nicht." Diese Gedanken setzen sich fort in der Rede „von Kind und Ehe". Mit beißendem Hohn spricht Zarathustra hier über die Ehe der Viel-zu-vielen: „Ach, diese Armut der Seele zu zweien! ..... Welches Kind hätte nicht Grund, über seine Eltern zu weinen? Würdig schien mir dieser Mann und reif für den Sinn der Erde: aber als ich sein Weib sah, schien mir die Erde ein Haus für Unsinnige. Ja, ich wollte, daß die Erde in Krämpfen bebte, wenn sich ein Heiliger und eine Gans miteinander paaren. Dieser ging wie ein Held auf Wahrheiten aus, und endlich erbeutete er sich eine kleine geputzte Lüge. Seine Ehe nennt er's. Jener war spröde im Verkehr und wählte wählerisch. Aber mit einem Male verdarb er für alle Male seine Gesellschaft: seine Ehe nennt er's. Jener suchte eine Magd mit den Tugenden eines Engels. Aber mit einem Male wurde er die Magd eines Weibes, und nun täte es not, daß er darüber noch zum Engel werde. Sorgsam fand ich jetzt alle Käufer, und alle haben listige Augen. Aber seine Frau kauft auch der Listigste noch im Sack."

Am Ende des ersten Teiles gedenkt Zarathustra, der inzwischen eine Schar von Jüngern um sich versammelt hat, in der Rede „vom freien Tode" Christi, der zu früh gestorben sei: „Wäre er doch in der Wüste geblieben und ferne von den Guten und Gerechten! Vielleicht hätte er leben gelernt und die Erde lieben gelernt — und das Lachen dazu! Glaubt es mir, meine Brüder! Er starb zu früh; er selber hätte seine Lehre widerrufen, wäre er bis zu meinem Alter gekommen! Edel genug war er zum Widerrufen."

Zarathustra verabschiedet sich nun an einem Kreuzweg von seinen Jüngern, denn er ist „ein Freund des Alleingehens". Er will erst dann wiederkehren, wenn sie alle ihn verleugnet haben; dann wolle er seine Verlorenen mit anderen Augen suchen und mit einer anderen Liebe lieben.

Am Anfang des zweiten Teils erfahren wir, daß er wieder in das Gebirge und die Einsamkeit seiner Höhle gegangen ist. Monde und Jahre vergehen, und seine Seele ist voll Ungeduld und Begierde nach denen, die er liebt. Seine Weisheit wächst und macht ihm Schmerzen durch ihre Fülle. Und er steigt nieder, übermütig und kraftbewußt, und lehrt, aus der Fülle der Schöpfung und des Glückes heraus nicht auf einen außerweltlichen Gott, sondern auf den künftigen Übermenschen zu schließen: „Gott ist eine Mutmaßung; aber ich will, daß euer Mutmaßen nicht weiter reiche als euer schaffender Wille. Könntet ihr einen Gott schaffen? — So schweigt mir doch von allen Göttern! Wohl aber könntet ihr den Übermenschen schaffen. Nicht ihr vielleicht selber, meine Brüder! Aber zu Vätern und Vorfahren könntet ihr euch umschaffen des Übermenschen ..... Was wäre denn zu schaffen, wenn Götter da wären!" Er redet und singt sein großartiges Nachtlied, sein Tanzlied, sein Grablied, dem ein Bild vorschwebt wie Böcklins Toteninsel.

Immer deutlicher wird der Abstand zwischen ihm und den übrigen Menschen, auch den Gelehrten: „Gleich solchen, die auf der Straße stehn und die Leute angaffen, welche vorübergehn, also warten sie auch und gaffen Gedanken an, die andere gedacht haben ..... Und als ich bei ihnen wohnte, da wohnte ich über ihnen. Darüber wurden

sie mir gram. Sie wollen nichts davon hören, daß einer über ihren Köpfen wandelt." Und dann kommt „die stillste Stunde", die ihm sagt, daß seines Bleibens nicht ist unter diesen Zuhörern. Die Gewalt des Schmerzes überfällt ihn, weil er ein Mensch ist, in der Stunde des Abschieds. Die Aufgabe und die eigene Kraft sind größer als die Seelen derer, die sie in sich verarbeiten sollen.

Im dritten Teil hören wir, daß Zarathustra wiederum zurückkehrt — zu Schiff von den glückseligen Inseln zur Menschheit. Im ersten Teil wird das Volk, im zweiten werden die Jünger, im dritten die letzten Freunde aus der Nähe des Geheiligten fortgebannt. Er beginnt seine „einsamste Wanderung": „Hinab auf mich selber sehn und noch auf meine Sterne: das erst hieße mir mein Gipfel, das blieb mir noch zurück als mein letzter Gipfel." Die Einsamkeit ruft ihm zu, er sei unter den vielen verlassener als bei ihr. Und da kehrt er zu ihr zurück: „O selige Stille um mich ..... Man mag seine Weisheit mit Glocken einläuten: die Krämer auf dem Markte werden sie mit Pfennigen überklingeln." Er kennt den Menschen nun ganz: „Bei Trauerspielen, Stierkämpfen und Kreuzigungen ist es ihm bisher am wohlsten geworden auf Erden; und als er sich die Hölle erfand, siehe, da war das sein Himmel auf Erden."

Als Verkündiger geht Zarathustra zugrunde mit den vielen — aber allein kehrt er wieder, denn er gehört zu den Ursachen der ewigen Wiederkunft: „Ich liebe dich, o Ewigkeit."

Das vierte Buch zeigt Zarathustra, wie er gealtert, mit weißem Haar, vor seiner Höhle sitzt und auf das Meer schaut. Ein neuer Niedergang beginnt zu den sogenannten höheren Menschen, die doch Krüppel sind, Vertreter nur einer Eigenschaft von allen denen, deren Summe den Übermenschen bezeichnet. Der Prophet ladet sie einzeln in seine Höhle. Am Mittag schläft er allein unter seinem von Wein umsponnenen Raum. Wie wenig genügt ihm zum Glück: „Das wenigste gerade, das Leiseste, Leichteste, einer Eidechse Rascheln, ein Hauch, ein Husch, ein Augenblick — wenig macht die Art des besten Glücks. Still! Was geschah mir: Horch! Flog die Zeit wohl davon? Falle ich nicht? Fiel ich nicht — horch! in den Brunnen der Ewigkeit?" Verbannt von aller Wahrheit, „nur Narr, nur Dichter", verläßt Zarathustra schließlich seine Höhle, als seine Stunde, sein Morgen, sein Tag anhebt, gewärtig des großen Mittags, „glühend und stark wie eine Morgensonne, die aus dunklen Bergen kommt".

Überblicken wir diese ja mehr geistig als sinnlich wahrnehmbare Handlung des ganzen Epos, so können wir feststellen, daß der erste Teil den Übermenschen selbst in seinem Verhältnis zur Umwelt zeichnet, der zweite die Selbstüberwindung als Weg zum Ideal eines solchen Übermenschentums, der dritte den Gedanken der ewigen Wiederkehr, die Grundlagen einer jeden neuen, von Stufe zu Stufe aufsteigenden Kultur, deren Voraussetzung freilich schon die Rede im dritten Teil „von alten und neuen Tafeln" bildet.

Nietzsche hat weder das Ideal noch den Begriff des „Übermenschen" geschaffen. „Welch' erbärmlich Grauen faßt Übermenschen dich", heißt es ja schon in Goethes

„Faust", dessen Held in Nietzsches Sinne mit dem Leben kämpft, es freilich mit einer ganz anderen, der christlichen Deutung angenäherten Form überwindet.

Zarathustra, das individualistische Gegenbild zum sozialistischen Faust — dieser Gedanke braucht nicht von allen in ihr persönliches Leben hineingearbeitet zu werden, er bleibt doch lebendig. Und wenn wir weder Übermenschen sind noch vielleicht es werden wollen, so erfreuen wir uns doch künstlerisch wie literarisch in jedem Falle an dem neu aufgestellten Menschheitsideal.

Vielen, selbst den Viel-zu-vielen ist Nietzsches „Zarathustra" eines ihrer Lebensbücher und das Nietzsche-Archiv in Weimar, von dessen Höhe sie über die stille Goethe-Stadt blicken, von Nietzsches Schwester gütig empfangen, vielleicht ein persönliches Erlebnis geworden, jedenfalls aber ein Denkmal jener höchsten Geistes- und Wollenskultur, deren Vertreter Nietzsche den so oft mißverstandenen Namen „Übermensch" leiht.

10. Die Weltanschauung Eduard von Hartmanns und anderer Denker der letzten Jahrzehnte.

Von den philosophischen Denkern der letzten Jahrzehnte hat nächst Schopenhauer und Nietzsche wohl Eduard von Hartmann den größten Einfluß auf die Literatur ausgeübt. Damit ist natürlich nicht gesagt, daß er — und auch von Schopenhauer und Nietzsche kann das nicht objektiv behauptet werden — die anderen Philosophen in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts entwertete. Haben wir doch, um nur einige zu nennen, noch nicht einmal Herbarts, Fechners, Lotzes und Wundts gedacht, wenn wir schon Fichte, Schelling, Hegel als vorgoethisch, ihre Erben als bloße Epigonen beiseite lassen wollen, um nur Raum für die Zeichnung der lebendigen Entwicklung bis zu unseren Tagen hin zu gewinnen.

Von den Genannten hat vielleicht am wenigsten Johann Friedrich Herbart (1776—1841) auf die Literatur gewirkt, obwohl seine realistische Weltanschauung für die zweite Jahrhunderthälfte nicht ohne Bedeutung geblieben ist. Besonders die Verbindung der individuellen Ethik mit der sozialen hat sich als fruchtbar erwiesen. Herbart leitet aus fünf sittlichen Musterbegriffen, den sogenannten praktischen Ideen der inneren Freiheit, der Vollkommenheit, des Wohlwollens, des Rechts sowie der Vergeltung und Billigkeit fünf andere ab: die der beseelten Gesellschaft, des Kultursystems, des Verwaltungssystems, der Rechtsgesellschaft und des Lohnsystems. Großen Einfluß hat er auch auf die Entwicklung der Pädagogik ausgeübt, deren Ziele er ethisch, deren Mittel er psychologisch begriff.

Sind Herbarts Schriften in der Form trocken und nüchtern, so zeigen die der anderen Genannten einen zum Teil reichen Schmuck auch an rein literarischen Werten. Gustav Theodor Fechner (1801—1887) hat sich sogar den weitesten Kreisen bekannt gemacht durch sein „Büchlein vom Leben nach dem Tode". Seine Weltanschauung nähert sich dem Spinozismus — während Herbart gerade dem Pantheismus feindlich war und einen persönlichen Gott annahm — und faßt Seele und Leib als zwei verschiedene Erscheinungsarten eines Realen auf. Aber im Gegensatz zu Spinoza sucht

er die Gesetze der Wechselwirkung zwischen Leib und Seele zu erforschen. — Der Körper, sagt Spinoza, könne die Seele nicht zum Denken, die Seele den Körper nicht zur Bewegung bestimmen. Fechner dagegen stellte durch exakte Psychophysik solche ursächlichen Zusammenhänge fest. Da es bei ihm nur eine einzige erfahrungsgemäße Tatsache gibt, das Bewußtsein, löst sich der scheinbare Dualismus seiner Weltanschauung in einen idealistischen Monismus auf.

In höherem Sinne als soviele andere Philosophen gehört auch Rudolf Hermann Lotze (1817—1881) der Literatur an durch sein Werk „Mikrokosmos, Ideen zur Naturgeschichte und Geschichte der Menschheit". Er suchte die Ergebnisse naturwissenschaftlicher Erkenntnis mit einem teleologischen Idealismus dadurch zu verbinden, daß er den von ihm als überall gültig anerkannten kausalen Mechanismus letzten Endes erklärt als die Verwirklichung einer Welt sittlicher Zwecke.

Herbart sowohl wie Fechner und Lotze stellen, wie man sieht, den schärfsten Widerspruch zu Schopenhauer, Wagner und Nietzsche dar und durften hier schon deshalb nicht übergangen werden. Dagegen knüpft an Schopenhauer an Eduard von Hartmann (1842—1906). Seine „Philosophie des Unbewußten" (1869) hat nächst Schopenhauers und Nietzsches Schriften von allen philosophischen Werken der letzten Jahrzehnte den größten literarischen Erfolg gehabt. Er nennt sein Gedankensystem einen transzendentalen Realismus, der die von Schopenhauer festgestellten Begriffe „Wille" und „Vorstellung" übernimmt und auffaßt als Attribute des Absoluten, jedoch als einander völlig nebengeordnete Funktionen des unbewußten Geistes. Auch Hartmann ist Pessimist: das Absolute tritt nur deshalb stufenweise in die Erscheinung, um aus dem Zustande des Unbewußten aufzusteigen zum Bewußtsein, das alsbald die Wertlosigkeit des Weltwillens beleuchtet, erkennt und ihn deshalb verneint. Das sittliche Handeln besteht also nur darin, an der Abkürzung des Leidens- und Erlösungsweges des Weltwillens mitzuarbeiten. In Heyses und Spielhagens Romanen spielt diese Philosophie des Unbewußten eine große Rolle. Mit der metaphysischen Auffassung hängt wie bei Schopenhauer und Nietzsche die religiöse eng zusammen. Gott bedürfe der Erlösung von dem Nichtseinsollenden in ihm. Der Weltschmerz erhebe sich zur Unendlichkeit im Gottesschmerz. Die Religionen bedeuten erst den Anfang der Gotteserlösung. Das Christentum sei bereits tot und der Protestantismus sein Totengräber. Aber das ganze Leben solle ein ununterbrochener Gottesdienst sein, jedoch wohl verstanden: Gott sei nur unpersönlich zu denken, er sei in uns und wir seien in ihm. Mit Nietzsches aristokratischer Weltanschauung berührt sich stellenweise auch die des Göttinger Professors Paul de Lagarde (eigentlich Bötticher, 1827—1891), der in seinen „Deutschen Schriften" vor allem neue Ideale fordert.

Von Hartmanns Zeitgenossen hat sonst Wilhelm Wundt (geb. 1832) sich dadurch einen Weltruf verschafft, daß er als erster die experimentelle Methode auf alle Seiten des Seelenlebens ausdehnt und die Wissenschaft der Völkerpsychologie begründet hat. Rudolf Eucken (geb. 1846) glaubt an das Dasein einer überpersönlichen Geisteswelt, deren Zusammenhang mit den Individuen herzustellen und zu erkennen, Sinn und Aufgabe des Lebens sei, und vertritt so den Standpunkt eines Neuidealis-

mus. Der Schöpfer der Erkenntnistheorie der Geisteswissenschaften in ihrer Selbständigkeit gegenüber den Naturwissenschaften ist Wilhelm Dilthey (1833—1912), der uns an die schon früher berührte Auseinandersetzung zwischen den naturwissenschaftlichen Monisten unter Führung Ernst Haeckels und den geisteswissenschaftlichen Denkern unter Führung Friedrich Paulsens erinnert. Von Dilthey ist dann Eduard Spranger ausgegangen.

Ein weiteres Eindringen in die Philosophie der letzten Jahrzehnte, die hier ja nur von großen Weltanschauungsfragen aus flüchtig berührt werden konnte, würde uns mit Notwendigkeit aus dem Kreise des Literarischen herausführen, das ohne höhere Kunstform und allgemeine ästhetische Gesichtspunkte nicht zu denken ist. Man kann sagen: soviele Menschen, soviele Weltanschauungen! Seit Kants Kritizismus gibt es keine Metaphysik als Wissenschaft mehr. Schopenhauer und Nietzsche gehören ja auch eher zur Kunst als zur Philosophie und darum zur Literatur. Der Dichter ist es, der die Weltanschauung des Philosophen mit wirklichem Leben zu erfüllen hat.

Nirgend zeigt sich das so deutlich wie in der großen Geistesströmung, die von Hebbel zu Ibsen führt, dem unbedingten künstlerischen Realismus.

VIII.

Über See.

1. Amerika.

Am 18. August 1833, also wenige Monate nach Goethes Tode, machte der amerikanische Dampfer Royal William die Reise nach Europa über den Atlantischen Ozean ausschließlich mit Dampfkraft. Damit begann ein neues Zeitalter, das Goethe nicht mehr schauen konnte.

Wir können den Gedanken kaum noch fassen, daß zwei Jahrtausende mit Wasser und Wind nicht anders fertig zu werden vermochten als durch die Schwungkraft der Segel und Ruder; daß überseeische Erdteile der Menschheit nicht viel näher lagen als phantastische Träume; daß Amerika für den Bürger der Binnenländer fast immer so unerreichbar blieb wie die untergehende Sonne. Umtost von soviel Kräften, die der Geist erst im neunzehnten Jahrhundert entfesselte, sehen wir in den Leistungen des Dampfes nichts Besonderes mehr; und doch hat er die Ideen beflügelt, die in den Werken unserer Klassiker die gesamte Menschheit umfaßten und zu einem Ganzen ausgestalteten. Jetzt erst wurde der Begriff der Weltliteratur körperlich.

Freilich: sowenig eine Schwalbe auf ihren Schwingen das Weltall zu tragen vermag, sowenig vermochte das Dampfschiff allein Geister geistig zu verbinden. Aber eine jede höhere Weltkultur ist Verkehr. Die Maschinen, die jetzt durch die Wasserberge sausten, brachten mehr als Lärm und Kaufmannssinn von Ozean zu Ozean: sie brachten die Gewißheit, daß auch die geistigen Güter der Völker durch kein Hindernis von dem großen Tauschen und Befruchten ausgeschlossen werden können.

Über Land war die Literatur anderer Erdteile schon zu den Deutschen gekommen, so Kalidasas „Sakuntala" aus Indien, Hafis aus Persien, und Goethe wurde einer ihrer ersten Verkünder und Vermittler. Jetzt aber kam sie über See.

Über See zu fahren, zu leben, zu denken, zu rechnen sind wir längst gewohnt. Über See werden wir, wenn nicht ein Weltkrieg es verhindert, ernährt; über See fliegt solange schon mit goldenen Flügeln des deutschen Dichters Phantasie. Literarisch verfolgen läßt sich die Entwicklung jedoch erst seit den Tagen, da Weimar aufhörte, eine Welt in der Welt zu sein.

In dem Augenblick, in dem eine geistige Kraftquelle versiegte, begann sich eine ungeistige literarisch geltend zu machen. Die englische Literatur hatte ein Jahrhundert hindurch Deutschland beschäftigt und von Frankreich abgelenkt. Noch bis in seine

letzten Jahre hinein hatte Goethe Byron und Scott studiert und auch seinen treuen Hausgenossen Eckermann immer wieder auf England hingewiesen. Jetzt richtete Europa seine Blicke auf das neue England jenseits des Atlantik, wohin es die deutschen Auswanderer unwiderstehlich zog. In Goethes Todesjahr beobachtete und besang ein junger Kaufmann in Amsterdam namens Ferdinand Freiligrath diesen deutschen Zug in die westliche Ferne, der schon sichtbar wurde, noch ehe die Dampfkraft ihn fördern konnte:

> O sprecht! warum zogt ihr von dannen?
> Das Neckartal hat Wein und Korn;
> Der Schwarzwald steht voll finstrer Tannen,
> Im Spessart klingt des Älplers Horn.
>
> Wie wird es in den fremden Wäldern
> Euch nach der Heimatberge Grün,
> Nach Deutschlands gelben Weizenfeldern,
> Nach seinen Rebenhügeln ziehn!

Amerika hatte vor Europa außer dem Reiz des Unbekannten den der Jugend voraus. Jedes amerikanische Kind, sagt Mark Twain, trägt bei seiner Geburt schon das Jahr 1492 im Kopfe. Die amerikanische Literatur aber wurde erst dreihundert Jahre nach der Entdeckung des Landes geboren. Im Jahre 1607 entstand im virginischen Jamestown die erste bleibende Niederlassung — damals schrieb Shakespeare in England „Troilus und Cressida". Darum muß man zwischen zwei Wirkungen Amerikas auf unsere Literatur unterscheiden: der, die das Land selbst, und der, die sein Schrifttum ausgeübt hat.

Die zuerst genannte Wirkung läßt sich noch heute an jedem beliebigen Roman verfolgen, der in Amerika spielt. Besonders der amerikanische Abenteurerroman ist nicht mehr zur Ruhe gekommen, seitdem Defoes „Robinson" 1720 in deutscher Übersetzung erschien und in Grimmelshausens Anhang zum „Simplizissimus", in Schnabels „Insel Felsenburg" und Campes „Robinson dem Jüngeren" seine Nachfolger erhielt. Die chilenische Insel Juan Fernandez, auf der Alexander Seldkirk, Robinsons Urbild, hauste, ist für jedes deutsche Kindergemüt von unsagbarem Zauber umzogen. Damit ist auch die zweite der Wirkungen bereits bezeichnet.

Was Defoe begonnen hatte, vervollständigte hundert Jahre später James Fennimore Cooper (1789—1851), der Schöpfer der Indianergeschichte, unseres Kindheitsparadieses.

Unter dem 75. Längengrade westlich von Greenwich und südlich des 43. Breitengrades liegt heute an dem für amerikanische Raumverhältnisse kleinen Otsegosee der Ort Cooperstown, der in Coopers Roman „Die Ansiedler" (1827) Templetown heißt. Coopers Vater hatte dort den Urwald gerodet und die Ansiedlung angelegt. Hier wuchs Cooper auf und erlebte die Wildnis in ihrer Ursprünglichkeit, wie er sie später (1841) im „Wildtöter" schilderte; denn auch der Glimmerspiegel dieses Romans ist der Otsegosee. Vervollständigt wurde die Reihe dieser „Lederstrumpf-Erzählungen",

wie man sie nach ihrem Helden nennt, durch den „Letzten Mohikaner“ (1826), die „Prärie“ (1827) und den „Pfadfinder“ (1840).

Der literarische Wert dieser Romane geht über den bloßer Indianergeschichten erheblich hinaus. Nur für den Knaben, der sich Bogen und Pfeile sowie den Tomahawk schnitzt, sind die Auszüge bestimmt, die als Jugendschriften unter jenen Titeln den Büchermarkt überschwemmen. Die Lektüre der ganzen Werke gibt ein anderes Bild. Ein einfacher Mensch, wie die Natur, aus der er herauswächst, so treu und unverfälscht, bewahrt sich die schönen Eigenschaften, die in ihn gelegt sind, weil er sich fernhält von der Kultur und schließlich vor dem Schlage der Axt, die den Urwald niederlegt, sich zurückzieht in die Einsamkeit der westlichen Prärien. In ganz neuer Weise wurde hier Rousseaus Gedankenrevolution in Handlung umgesetzt: „Zurück zur Natur!“ Und Cooper wiederum, der lange in Paris lebte, gab den Ruf weiter von Ozean zu Ozean, und selbst im stillen Böhmer Walde wurde er vernommen, wo Stifter nach Coopers Vorbildern seinen „Hochwald“ schrieb. Für eine Ehrenrettung des indianischen Volkes dagegen oder für eine Lobpreisung der amerikanischen Volksseele haben im neunzehnten Jahrhundert nur wenige empfindsame oder kaufmännisch berechnende Mitglieder des deutschen Volkes etwas übrig gehabt.

Natty Bumpo, der seines Schusses stets sichere Wildtöter, erlebt (1743) am baumumrankten Otsego bei der wildschönen Judith seinen ersten, als „Falkenauge“ und „Pfadfinder“ bei der kräftig anmutigen Soldatentochter Mabel seinen zweiten Herzensroman (1757). Der natürliche Wuchs seines Charakters führt ihn über beides hinaus. Dazwischen liegen andere Erlebnisse: gestützt durch die Freundschaft mit dem Indianer Chingachgook, der „großen Schlange“, dem er die liebliche Wa-ta-wah erringen half, begräbt er nach deren frühem Tode auch ihres und seines Freundes Sohn Unkas, den „letzten der Mohikaner“, den eine stille Liebe zu Cora zog, der Tochter des Obersten Munro, während dessen zweite Tochter Alice von einem englischen Major geliebt und später geheiratet wird. Wie Natty Bumpo, der hier „die lange Büchse“ heißt, seine Schutzbefohlenen in der Zeit der englisch-französischen Kämpfe in Nordamerika durch die Wälder geleitet, in denen sich das Geheul wilder Tiere mit dem der parteinehmenden Indianer mischt — das sind prächtige Bilder, an denen auch das landschaftlich verwöhnte Auge der Urteilsfähigen seine Freude hat. Im Sturm des Lebens und der Leidenschaft verblättert die Jugend. Von Feindeshand sterben Cora und Unkas. Wie aber begegnet der Waldläufer den Jahren, da das Blut verblüht? Er geht in seine Hütte, die an dem See seiner Kindheit steht, und als ihn von dort das fröhliche „Ansiedler“-Leben aufschreckt (1793), in dem sich sein Schützling Eduard mit des Richters Temple Tochter Elisabeth so wohl fühlt, da wandert er weiter gen Westen, wo sich die Prärien endlos dehnen, bis auch hier der Schlag der Axt an sein Ohr klingt (1804). Doch noch als Greis bleibt er der Natur treu, ungebrochen von Leid und Lust, bis zum Tode er selbst. Und um diese trotz mancher Breite im Denken und Reden ideale Gestalt bewegt sich eine große Anzahl verschiedenartiger Menschen, deren lebenswahre Zeichnung eines großen Dichters würdig ist.

In dieses Kolorit ist der Indianerroman des neunzehnten Jahrhunderts getaucht,

in keinem Lande in so hohem Grade wie in Deutschland; er hat aber ferner dazu beigetragen, die literarische Aufmerksamkeit auch auf die übrige Dichtung Amerikas zu lenken und uns die amerikanische Landschaft viel vertrauter zu machen als etwa die französische oder englische. Der Hudson mit seinen Wasserfällen, der Ontariosee, Ballston mit seinem Quell, aus dem Unkas schöpfte, und die Ebenen westlich des Mississippi — das sind für uns Anschauungen, nicht nur geographische Begriffe.

Weniger hat Cooper durch seine Seeromane, von denen „Der rote Freibeuter" der beliebteste geworden ist, und durch andere Kriegsgeschichten, wie den Washington-Roman „Der Spion", auf die deutsche Literatur seit Goethes Tode eingewirkt, so sehr auch diese Erzählungen die Freude namentlich der Jugend geblieben sind. Und nicht etwa erst in der zweiten Jahrhunderthälfte hat sich Cooper durchgesetzt. In Goethes Todesjahre sagte Samuel F. B. Morse, der Erfinder des elektrischen Telegraphen: „In jeder von mir besuchten Stadt Europas liegen die Werke Coopers auffällig in den Fenstern jeder Buchhandlung. Sie werden in 34 verschiedenen Orten Europas ebensobald veröffentlicht, als er sie produziert. Sie wurden von amerikanischen Reisenden in den Sprachen der Türkei und Persiens gesehen, in Ägypten, in Jerusalem, in Ispahan." Allein schon die Auffindung von drei so überaus fruchtbaren Stoffgebieten: des Indianer-, See- und amerikanischen Revolutionsromans macht Coopers Namen unsterblich und leitete auch für die deutsche Literatur seit Goethes Tode einen — wenngleich seiner Natur nach begrenzten — neuen Abschnitt ein.

Goethes Todesjahr bedeutet aber in noch anderer Beziehung für die Wechselwirkungen der deutschen und amerikanischen Literatur einen Markstein, denn gerade 1832 beendete Philip Frenau, der Dichter der amerikanischen Revolution, seine Laufbahn, veröffentlichte William Cullen Bryant seinen umfangreichsten Gedichtband und schrieb Samuel François Smith die Nationalhymne „America". Das war das Ende einer brüchigen Epoche Amerikas und der Anfang einer neuen, die durch die Namen Poe, Whistler, Longfellow, Emerson, Holmes, Lowell, Mark Twain und Bret Harte beleuchtet wird. In Deutschland haben von diesen nur Poe, Longfellow, Emerson, Mark Twain und Bret Harte größeren Einfluß ausgeübt. Dieser Einfluß freilich war vor Goethes Todesjahr nicht nur nicht vorhanden, sondern rein undenkbar, und darum müssen wir ihn sogleich hier das Jahrhundert hindurch verfolgen.

E d g a r A l l a n P o e (1809—1849) ist der Begründer der amerikanischen kurzen Erzählung, der short story, die sich auch das deutsche, undeutsch genug genannte „Feuilleton" der Tagespresse erobert hat. Den größten Eindruck mit dem kleinsten Aufwand von Mitteln hervorzubringen, war Poes, ist der short story Hauptabsicht; sie ist, wie man zugeben wird, sehr praktisch und darum echt amerikanisch. Die short story bringt ein kleines realistisches Lebensbild. Ein einzelner, an sich vielleicht unbedeutender, aber charakteristischer oder typischer Vorfall wird beschrieben. Für diese Beschreibung wird nur eines vorausgesetzt: Stimmung. Es kommt nicht auf den Wert der Sache oder der Form an, sondern auf die Totalität der Wirkung. Meister der short story sind außer Poe, der grausige, unglaubliche, überspannte Effekte liebt,

Irving, Hawthorne und Bret Harte. Aber nur der letztere hat in Deutschland Schule gemacht.

Francis Bret Harte (1839—1902), von Freiligrath bei uns eingeführt, gehört zu den am meisten verdeutschten und in Deutschland gelesenen Dichtern des Auslandes. Seine short story hat zwei besondere Kennzeichen: den kalifornischen Hintergrund und den Edelsinn im Verbrecherkleide oder mindestens im Straßenstaube. Den Goldgräber, Spieler, chinesischen Arbeiter, die Halbwelt, das Sektenwesen Kaliforniens hat er mit Meisterschaft geschildert, und in der Prosa-Romanze „Im Walde von Carquinez" erhebt er sich durch geheimnisvolle Beseelung der Landschaft zu dichterischer Höhe.

Auch Mark Twain (1835—1910), der eigentlich Samuel Langhore Clemens heißt — denn der Name „Mark Twain" = „markiere zwei" deutet auf seine Lotsenzeit zurück —, ist ein Vertreter der short story. Seine literarische Laufbahn begann erst ein Menschenalter nach Goethes Tode, gehört aber in die Entwicklung hinein, die im neunzehnten Jahrhundert in den Beziehungen zwischen Deutschland und Amerika begann. Der trockene Humor Mark Twains gab der short story noch ihre besondere Marke.

An Alter und Bedeutung ihm weit überlegen ist Henry Wadsworth Longfellow (1807—1882), der eigentliche Klassiker Nordamerikas, der lyrisch wie episch auch in Deutschland zu hohen Ehren gekommen ist. Seine rührende Geschichte in Hexametern „Evangeline", in der die Braut den verlorenen Bräutigam ihr ganzes Leben hindurch sucht und endlich im Alter wiederfindet, sein Indianerepos in Trochäen „Hiawatha", dessen Held glücklich sein „lachendes Wasser" Minnehaha heimführt, sein Roman „Hyperion", der deutsches Studentenleben und deutsche Poesie verherrlicht, und die „Goldene Legende", die an Hartmann von Aues „Armen Heinrich" erinnert, haben sich neben manchem seiner Gedichte in Deutschland geradezu Heimatsrechte erworben.

Neben den Genannten kommen so bedeutende Dichter wie Irving (1783—1859) oder Whitman (1819—1892), von denen namentlich der letztere fast rein amerikanisch in allen seinen Auswirkungen geblieben ist, für den deutschen Leser und Dichter viel weniger in Frage, und selbst so bekannte Essayisten wie Ralph Waldo Emerson (1803—1882) haben doch nur einen engeren Kreis von Verehrern gefunden. Die seichte Gedankenwelt Amerikas als solche, die fast ausschließlich zu frömmeln oder zu moralisieren vermag, hat sich, wenn nicht die poetische Einkleidung mit der typisch amerikanischen Landschaft hinzutrat, europäischer Aufmerksamkeit nicht würdig gezeigt.

Geblieben sind als literarische Werke nur der gewaltige Umriß der Linien und die Eigenart der Stoffgebiete, die sich aus der Neuheit und Größe Amerikas von selbst ergeben. Zum erstenmal taten sich vor dem deutschen Dichter räumlich wie seelisch unbegrenzte Möglichkeiten auf. Welche Fülle von Problemen schuf allein die Rassenfrage, die der Roman „Onkel Toms Hütte" der Harriet Beecher-Stowe 1852 neu belebte, und der sich selbst deutsche Heimatdichter wie Theodor Storm — in seiner Novelle „Von Jenseits des Meeres" — nicht entzogen.

Dieses ungeheure Land mit seinen Prärien, Urwäldern und Riesenströmen, in seiner inneren Verderbtheit und Haltlosigkeit von Dickens im „Martin Chuzzlewit"

so richtig abgezeichnet, gab der sehnsüchtig in die unermeßliche Ferne schweifenden Phantasie des deutschen Dichters immer wieder neue Nahrung. Es war nach Klassik und Romantik ein vollständiger Kulissenwechsel. Anstatt der Iphigenien begann nun eine farbenbunte Gesellschaft durch einen Teil der deutschen Literatur zu wandeln. Auch der ernstere Geist konnte sich dem neuen, weiten Horizont nicht ganz verschließen, denn hin und her strömte es abenteuerlustig oder erwerbsbegierig über den Ozean. Sie alle, die Existenzlosen, die nachts in den großen Parks der Millionenstädte Amerikas herumlungerten, wie die hastenden Arbeiter oder die Milliardäre in ihren Palästen der fünften Avenue, wurden ein Bestandteil der deutschen Literatur, an den zu Goethes Zeit noch niemand gedacht hatte.

Hier galt es einzusetzen. Nicht die politische Neuordnung kennzeichnet den neuen Abschnitt der deutschen Dichtung, und nicht literarische Überlieferungen leiten die Zeit nach Goethes Tode ein. Auf dem freien Gebiet der Kunst dürfen wir weder preußische noch systematische Gedanken einer Entwicklung zugrunde legen, die nur von den weitesten Gesichtspunkten aus ganz erkannt werden kann. Goethe selbst hätte wie alle unsere Klassiker sich fleißig umgeschaut, um seinen Begriff von der Weltliteratur und ihren Beziehungen zum Leben der Nationen zu bereichern.

Und wenn es uns auch scheint, als sei das durch Amerika gegebene literarische Neuland nur dazu da, sich von Europa befruchten und veredeln zu lassen, als sei die Trapper-, Jäger- und Farmerliteratur im Grunde keine Literatur mehr, so mag es doch dem deutschen Geist nicht geschadet haben, an solcher Oberflächlichkeit seine eigene Tiefe zu messen. Und ohne Zauber ist sie nicht, die Poesie, die, von der Welle des Ozeans von Land zu Land getragen, in den Werken deutscher Dichter wie in den Felsenstürmen der Rocky mountains lebt.

2. Charles Sealsfield (Karl Postl).

Am 3. März 1793 wurde Karl Postl, der sich als Schriftsteller Charles Sealsfield nannte, der Begründer des ethnographischen, exotischen Kulturromans in Deutschland, als Sohn des Gemeindevorstehers in dem Dorfe Poppitz bei Znaim in Mähren geboren. Dem geistlichen Stande entzog er sich durch die Flucht nach Amerika. Im Herbst 1823 kam er in New Orleans an. Sein erstes Werk über die Vereinigten Staaten erschien 1827 im Cottaschen Verlage. Ein Jahr darauf vollendete er den Roman, der seinen Ruhm begründete und unter drei Titeln bekannt geworden ist: „Canondah", „Tokeah" und „Der Legitime und die Republikaner". Ursprünglich erschien er in englischer Sprache unter dem Titel „Tokeah or the white Rose an Indian Tale".

Man kann nicht sagen, daß dieses Werk künstlerischen Ansprüchen auch nur entfernt genüge. Aber als es in deutscher Sprache ein Jahr nach Goethes Tode herauskam, bildete es eine große Überraschung: der Zug ins Unbegrenzte, noch nie Geschaute, das Exotische des Inhalts, die Freiheit des Denkens, die wilde Wucherung der Formen waren unerhörte Neuheiten.

Schon der Anfang, der uns heute in Wildwesterzählungen so geläufig ist, war

damals noch ein Stück Sensation. Wir werden da in ein rauhes Blockhaus geführt, das unter einem Felsenvorsprung an der Straße von Coosa nach Milledgeville in Georgien liegt. „Es war“, heißt es nun, „eine stürmische Dezembernacht, der Wind heulte furchtbar durch den schwarzen Fichtenwald, an dessen Abhange die Hütte gelegen war, und das schnell aufeinander folgende Krachen der Baumstämme, die der Sturm mit donnerähnlichem Getöse zur Erde brachte, verkündete einen jener wütenden Orkane, die so häufig zwischen den Blute Mountains von Tennessee und dem flachen Mississippilande ihren Zug nehmen und auf diesem Wälder, Hütten und Dörfer mit sich führen. Mitten in diesem tobenden Sturme ließ sich ein leises Tappen an dem Fensterladen der Hütte vernehmen . . . .“ Die Stimmung und Spannung, die der Erzähler schaffen wollte, sind da. Indianer bringen ein Kind, die „weiße Rose“, die später wohl ihr Glück findet, aber doch nicht die eigentliche Heldin des Romans ist; das ist vielmehr Canondah, die lieblich ernste und tatkräftige Tochter des alten Indianerhäuptlings Tokeah, von dem der Verfasser sagt, er würde in einer zivilisierten Sphäre ein Held und Wohltäter von Tausenden, von Millionen geworden sein. Als Canondah in der Hochzeitsnacht von den Kugeln getroffen wird, die ihrem geliebten El Sol galten, da weicht der gute Genius von ihrem Volke. So haben wir denn auch hier ein tragisches Lied vor uns von dem großen Sterben der indianischen Nation.

Der zweite Teil dieses Romans deckt die ganze Kunstlosigkeit und damit die Schwäche der Form auf. Darin lag ja aber zugleich etwas durchaus Neues. Alles Bildungsgut, das Jahrtausende der Menschheit beschafft hatten, schien in der Ursprünglichkeit und Gigantik der amerikanischen Natur zu verschwinden wie Schaum im Ozean.

Von den späteren Werken Sealsfields sind die bedeutendsten die Romane „Der Virey und die Aristokraten oder Mexiko im Jahr 1812“, „Morton“ — wo die Macht des Geldes geschildert wird, und das „Kajütenbuch“, eine Rahmenerzählung, die 1841 erschien und das größte Aufsehen erregte.

Hier zeigte sich die ungesuchte Darstellungsart Sealsfields von ihrer besten Seite. Die einfache Frage bei einem Herrenabend: „Wie kamt ihr nach Texas, Oberst?“ erschließt uns eine Reihe prachtvoller Bilder, deren schönstes die „Prärie am Jacinto“ geblieben ist. Der Gegensatz zwischen deren reicher Schönheit und dem Unglücklichen, der ahnungslos auf ihr im Kreise herumreitet, ohne den Ausgang aus diesem duftenden Blumenlabyrinth zu finden, verrät die Hand eines epischen Meisters. Hören wir als Probe die Schilderung einer Jacintomimose: „Vor mir der endlose Wiesen- und Blumenteppich mit seinen Myriaden von Prärierosen, Tuberosen und Mimosen, dieser so lieblich, sinnig zarten Pflanze, die, sowie ihr in ihre Nähe kommt, mit ihren Stengeln und Blättern sich aufrichtet, euch gleichsam anschaut und dann zurückschrickt, so sichtbar zurückschrickt, daß ihr staunend anhaltet und schaut, gerade als ob ihr erwartet, sie würde euch klagen, diese seltsame Pflanze! Ehe die Hufe meines Mustangs oder seine Füße sie berührten, schrak sie schon zurück: in der Entfernung von fünf Schritten sah ich sie schon aufzucken, mich gleichsam scheu, verschämt, vorwurfsvoll anblicken und dann zusammenschrecken. Der Stoß nämlich, den der Pferde- oder Menschentritt verursacht, wird der Pflanze durch ihre langen, horizontal liegenden

Wurzeln mitgeteilt, die, erschüttert, auch Stengel und Blätter zucken machen. Ein wirklich seltsames Zusammenzucken — Schrecken! Erst wenn ihr eine Strecke geritten, erhebt sie sich wieder, aber zitternd und bebend und ganz wie eine holde Jungfrau, die durch eine rohe Hand betastet, auch bestürzt und errötend das Köpfchen, die Arme sinken läßt, sie erst, wenn der Rohe gegangen, wieder erhebt.“ Auch die Gestalten, die Sealsfield hier vorführt, waren treu nach der Natur jenseits des Ozeans gezeichnet und setzten durch ihre Originalität, die wilde Kraft ihres Wesens, die deutsche Leserwelt in Erstaunen, besonders Bob und der texanische Richter.

Der Dichter hat nicht nur Amerika bereist. In England traf er mit Walther Scott zusammen, der ihm den Rat gab, sich nicht um die literarische Kritik zu kümmern, wenn er die Kraft zum Schaffen in sich fühle. In Paris verkehrte er mit Ludwig Börne, den er wegen seiner Lobrede auf Jean Paul besonders hochschätzte. Dagegen wich er Heine als einem Manne von sittlich „verdorbenem Gewissen“ aus.

Seit 1832 lebte er in der Schweiz, wo er mit vielen bekannten Persönlichkeiten, z. B. der Königin Hortense und dem Prinzen Louis, dem späteren Napoleon III., Umgang hatte. In Solothurn kaufte er sich ein Bauernhaus, das er das „Haus unter den Tannen“ nannte, weil es von den Tannenbäumen des nahen Weißensteinberges, von dessen Gipfel sich ein prachtvoller Blick auf die Alpen eröffnet, beschattet wurde. Es lag eine Viertelstunde von der Stadt entfernt. Hier lebte er nun wie ein Einsiedler. Im Alter vollendete er noch drei Romane: „Ein Mann aus dem Volke“ (seine eigene Lebensgeschichte), „Ost und West“ (die Fortsetzung von „Deutsch-amerikanische Wahlverwandtschaften“) und „Memoiren aus Arenenberg“. Er verbrannte aber alle diese und seine anderen unveröffentlichten Manuskripte vor seinem Tode, weil er meinte, seine Verleger hätten ihn nicht genug ermutigt, und weil er fürchtete, andere Herausgeber würden den Sinn entstellen.

In seinen letzten beiden Lebensjahren fesselte ihn ein Unterleibsleiden an das Haus. Außerdem drohte ihm völlige Erblindung, so daß er sich genötigt sah, sein Haus dunkel zu halten, um die Augen zu schonen. So kam er bei manchem Dörfler in den Ruf, ein Mann mit dem bösen Blick, mindestens aber ein Menschenfeind zu sein. Er starb am 26. Mai 1864.

Erst nach seinem Tode infolge der Veröffentlichung seines Testaments lichtete sich das Geheimnis seiner Geburt: man erfuhr, daß Sealsfield eigentlich Postl hieß, da er sein Vermögen seinen wirklichen Verwandten hinterließ, die nur wußten, daß er 1823 von Prag geflohen war, aber nie wieder etwas von ihm gehört hatten. Letztwillig hatte er auch angeordnet, daß auf seinen Grabstein die Initiale C. P. mit seinem Geburtsdatum gesetzt werde.

Sealsfield-Postl war in deutscher Sprache literarisch der erste Pionier der neuen Welt.

3. Friedrich Gerstäcker.

Europamüde wie Postl war auch sein bedeutendster Nachfolger Friedrich Gerstäcker (1816—1872).

In Hamburg als Sohn eines berühmten Bühnensängers geboren, den er im

Alter von 9 Jahren durch den Tod verlor, wurde er in Braunschweig im Hause seines Oheims Schütz, Schauspielers am Stadttheater, erzogen und sollte sich dann in Kassel als Kaufmann, später zu Döben bei Grimma als Landwirt ausbilden. Aber er warf diesen Zwang von sich und schiffte sich 1837 nach New York ein. Diese erste Reise auf einem Segler, der von Bremerhaven abfuhr, und den durch sie eröffneten ersten Aufenthalt in den Vereinigten Staaten, der 6 Jahre dauerte, hat er in seinen „Streif- und Jagdzügen" geschildert: harmlos, mit leichter Feder, ohne Ansprüche auf künstlerisches Sehen und Können. So ist es auch in seinen zahlreichen späteren Schriften geblieben. In höherem Sinne gehört er gar nicht zur Literatur. Aber sein Auftreten ist typisch und charakteristisch, und so unverwüstlich ist die Lebenskraft dieses bescheidenen, aber ruhelosen Geistes, daß seine Schriften noch heute nach fast hundert Jahren ihre Frische und ihren Leserkreis behalten haben.

Als Händler, Farmer, Jäger, Heizer und vieles andere wanderte er rastlos umher, bis seine Mutter, eine Sängerin, Auszüge aus seinem über See gesandten Tagebuch in den „Rosen" veröffentlichen ließ und ihm dadurch eine neue Existenz ermöglichte. Er gab nun zunächst eine fünfbändige „Reise um die Welt", dann ein dreibändiges Werk „Achtzehn Monate in Südamerika" heraus. Aber nicht diese Landschafts- und Kulturbilder machten ihn volkstümlich, sondern seine Romane und Novellen, denen er seine Erlebnisse frei zugrunde legte. 1846 erschienen seine „Regulatoren in Arkansas", 1848 seine „Flußpiraten des Mississippi". Ein buntes, wildes Leben entrollte sich hier, das vor allem die Jugend lockte. Sie sind ja nicht recht gesellschafts- und literaturfähig, diese trotzigen und fluchenden Verbrechergestalten von Wildwest, aber sie brachten Nachricht von einer neuen Welt, deren Anschauungskreise gerade durch ihre Kultur- und Literaturlosigkeit in Erstaunen setzten und mindestens die Phantasie der heranwachsenden Knaben nachhaltig bereicherten.

In den Jahren 1849—1852 führten weitere Reisen Gerstäcker durch Südamerika, Kalifornien, die Sandwichs- und Gesellschaftsinseln, Australien und Java. Auf einer dritten Reise 1860 berührte er die deutschen Ansiedlungen in Südamerika. 1862 begleitete er den Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha nach Ägypten und Abessinien.

Es ist das Erfreuliche an diesem Weltwanderer, daß er im Gegensatz zu so vielen späteren „Globetrotters" in seiner Gesinnung und seinem Auftreten stets deutsch geblieben ist und seinen nationalen Standpunkt und Stolz auch in der Fremde wie in der Presse, besonders der „Kölnischen Zeitung", immer wieder betont und zur Geltung gebracht hat. Das dürfen wir ihm keinenfalls vergessen, auch wenn wir seine oberflächlichen Geschichten selbst nicht oder nicht mehr lesen mögen. Empfindlich wird die Leichtigkeit, ja Seichtheit der Darstellung namentlich in seinen Humoresken, falls ihnen die fremdländische Färbung fehlt. Dann wird auch dem Urteilslosen bald klar, daß Gerstäcker nur ein Plauderer, kein ernsthafter Darsteller ist. Ist es doch sogar um die elementaren Grundlagen seines Stils höchst mißlich bestellt.

Auf seiner vierten und letzten Reise besuchte er (1867—68) wiederum Nordamerika, sodann Mexiko, Ecuador, Venezuela und Westindien. In Braunschweig ist

er am 31. Mai 1872 im Alter von 56 Jahren gestorben. Auf dem dortigen Magnikirchhof unweit Lessing liegt er begraben.

Wollen wir eine Auswahl unter seinen Schriften treffen, so werden wir außer den schon genannten vielleicht noch die folgenden anführen; von den kleineren zerstreuten (Novellen): „Verhängnisse", „Die Flucht über die Kordilleren", „Der Wilddieb" — Vorlage für Richard Voß' Tragödie „Schuldig" —, „Die Moderatoren", „Der Vierzehnte", „Der Polizeiagent", „Eine Mesalliance", „In den Pampas", „Das Wrack", „Der Waldmensch" und „In den Manglaren"; von den größeren (Romanen): „Im Busch", „Die Blauen und die Gelben" und — zweibändig — „In Mexiko". Dieser zuletzt genannte historische Roman behandelt das unglückliche Schicksal des Kaisers Maximilian.

Gerstäckers Schriften gehören heute kaum noch in Bibliotheken, die man ernst nehmen möchte. Aber in ihrer Bravheit, Buntfarbigkeit und Heiterkeit bleiben sie ein Denkmal aus einer Zeit, da die frische Ozeanbrise zum erstenmal über Europa zog. Ihr geringer literarischer Wert ist aufgegangen in der großartigen Entwicklung des Verkehrs, der uns die Länder über See von immer neuen Seiten erschloß. Jedoch wenige haben es vermocht, uns mit soviel Anteil an den Landschaften und dem Leben jenseits der Ozeane zu erfüllen wie dieser schlichte Geist. In der ersten Jahrhunderthälfte bildete die Kraft, die Gerstäcker in die Welt, und die seine Feder über das Papier führte, eine Macht auch auf literarischem Gebiet. Denn nicht die Kunst-, Gedanken- und Gefühlswerte allein entscheiden über die literarische Entwicklung eines Volkes, sondern auch die äußere Anschauung, mit der das Kind aufwächst und ins geistige Leben tritt.

4. Die Reiseliteratur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.

Noch dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gehört in seiner Jugend **Otto Ruppius** (1819—1864) an, der wie Gerstäcker einer der ersten literarischen Pioniere Deutschlands in Amerika war. Diese Tatsache ist wichtiger als es seine Schriften sind, unter denen die Romane „Der Pedlar" und „Das Vermächtnis des Pedlars" hervorragen. Der Pedlar ist ein jüdischer Hausierer, dem die Hauptpersonen der Romane ihr Glück verdanken. Dieses Glück ist flach und damit echt amerikanisch. Es beginnt auf einer Bank im Park vor der New Yorker City-Hall und endet im Theatersaal derselben Stadt, psychologisch im Umkreise von Koketterie und oberflächlichem Lebensgenuß. Menschlich näher tritt uns keine dieser Gestalten. Noch geringer ist der Wert der kleineren Erzählungen. Typisch aber und charakteristisch ist wieder das Leben dieses, zu seiner Zeit vielgelesenen Schriftstellers. In Glauchau in Sachsen geboren, wurde er zuerst Kaufmann, dann Regimentsschreiber, hierauf Buchhändler in Langensalza und schließlich Volksschriftsteller in Berlin. Als er 1848 für einen Artikel über die Auflösung der preußischen Nationalversammlung 9 Monate Festung erhielt, ging er nach Amerika, wo er zuerst als Musiklehrer, dann als Redakteur an der „New Yorker Staatszeitung" sein Brot verdiente. 1859 gründete er in St. Louis die

„Westlichen Blätter“. Die in Preußen 1861 erlassene Amnestie erlaubte ihm die Rückkehr in die Heimat, wo er in der Folge an der „Gartenlaube“ mitarbeitete und in Berlin das „Sonntagsblatt“ ins Leben rief. Ruppius ist der erste, der das Deutschtum in Amerika von möglichst vielen Seiten zu erfassen suchte. Hierin zielsicherer als Gerstäcker, stand er diesem doch an Weltsinn und Frische weit nach.

Jünger als Ruppius ist **Balduin Möllhausen** (1825—1905), den wir fast ausschließlich als Schriftsteller der reiferen Jugend ansprechen müssen. Er wurde in Bonn geboren, schloß sich 1850 einer Expedition des Herzogs Paul von Württemberg in die Rocky Mountains, 1853 der des Leutnants Whipple, 1858/59 der des Leutnants Ives an, zog 1860 nach Potsdam und 1868 nach Berlin, wo er mit dem Prinzen Friedrich Karl verkehrte und im Alter von 80 Jahren starb. Von seinen jetzt in 30 Bänden vorliegenden Reise- und Abenteuerromanen, deren Ton und Gehalt edler sind als bei Ruppius und Gerstäcker, die aber hinter den Schriften dieser beiden durch einen gewissen Mangel an Ursprünglichkeit zurückstehen, seien hier nur genannt „Der Halbindianer“, „Der Flüchtling“, „Der Majordomo“ und „Der Spion“.

Ganz zur Tiefe herabgezogen wurde der überseeische Reise- und Abenteuerroman durch den katholischen Tendenzschriftsteller **Karl May** (1842—1912), der zuerst Volksschullehrer war, dann sich nach manchem Fehltritt, der ihn mit den Gesetzen in Konflikt brachte, auf Reisen begab, sein Talent zum Kolportageschriftsteller entdeckte und nun mehr als 40 Bände Reiseromane verfertigte. Bis zum Beginn des Weltkrieges waren ungefähr eine Million 600 000 May-Bände verkauft, dank den raffinierten Mitteln, mit denen der Verfasser unreife Leser zu spannen und zu fesseln weiß. Eine solche Erscheinung kann man, so wert sie dessen wäre, nicht mit Stillschweigen übergehen, denn sie ist bezeichnend für die ungünstige Seite des überseeischen Einflusses auf die deutsche Literatur, zum mindesten auf deren Leser: wird doch die Urteilsfähigkeit dadurch geschwächt. Wäre es bei den drei Winnetou-Bänden und den ersten sechs Wüsten- und Balkangeschichten geblieben, so würde sich ein freundlicher Seitenblick auf die Lebhaftigkeit landschaftlicher Schilderung und sittlichen Bemühens trotz aller Unglaublichkeit, Roheit und stilistischer Unfähigkeit ermöglichen lassen. Was dann aber folgte, war zum größten Teil entweder Wiederholung der alten Motive (zum Teil sogar wörtlich unter anderen Personennamen) oder abstoßende Phantastik (besonders in den Bänden 25 bis 33), deren moralisch-frömmelnder Unterton um so greulicher wirkt. An einem gewissen Erzählertalent des Verfassers ist dagegen gar nicht zu zweifeln, und da bei Karl May in allen Erdteilen nach Herzenslust gehauen und gestochen wird, müssen seine Geschichten den richtigen deutschen Jungen höchlichst befriedigen. Beseitigen lassen sich solche Auswüchse der Überseeliteratur nicht — so mag man sie sich auswuchern lassen, wenn sie, wie diese, wenigstens in geschlechtlicher Beziehung einwandfrei sind, bis dann einmal der gesunde Geist des Volkes über sie als eine literarische Sonderbarkeit des ersten Überseejahrhunderts hinwegschreitet. Das ist schon oft geschehen — wer wüßte heute noch etwas von den binnenländischen Ritter- und Räuberromanen, die um die Wende des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts als späte Nachwirkungen von Goethes „Götz von Berlichingen“ erschienen und

lange Jahrzehnte hindurch von einem begeisterten Leserkreise geradezu verschlungen wurden?

Die Genannten sind die hauptsächlichsten Vertreter des Reiseromans, der in Übersee spielt. Aber auch die einfache Reisebeschreibung wandte sich schon vor Gerstäcker den überseeischen Gebieten zu, in vorbildlich wissenschaftlicher Form bei Alexander von Humboldt, dessen „Reise in die Äquinoktialgegenden" (in der Gesellschaft des Franzosen Bonpland 1799—1804 ausgeführt) 1814 in französischer und 1815—1829 in deutscher Sprache erschien, von dem Verfasser selbst jedoch erst in hohem Alter 1859 deutsch herausgegeben.

Humboldts zweibändiges Werk ist ein ehrwürdiges Denkmal aus der dampf- und kulturlosen Zeit des Reisens, unvergänglich durch wissenschaftlichen Scharfblick und edle Form. Viele Männer der Wissenschaft sind inzwischen Humboldt gefolgt, seitdem die Naturforschung ihren vorher nicht geahnten Aufschwung genommen hat und Legionen von Dampfern alle Ozeane durchquert haben. Es ist nicht möglich, auch nur einen Teil der Arbeiten, die aus solchen Forschungsreisen hervorgingen, im Rahmen einer Literaturgeschichte gebührend zu würdigen. Damit aus der zweiten Jahrhunderthälfte doch eines dieser streng wissenschaftlichen Reisewerke genannt werde, sei auf A. Bastians wertvolles Buch „Ein Jahr auf Reisen. Kreuzfahrten zum Sammelbehuf auf transatlantischen Feldern der Ethnologie" hingewiesen, das im Jahre 1878 erschien.

Kaum ein Jahr ist namentlich seit der Begründung des überseeischen Handels und der Flotte in Deutschland vergangen, ohne Reisebeschreibungen aller Art auf den literarischen Markt zu werfen. Der Forscher, der Feuilletonist, der Pensionär, der Dichter und Denker — sie alle fühlten während oder nach des Tages Mühen nicht nur das Bedürfnis, über See zu leiden und zu genießen, sondern auch zu sagen, was sie litten und genossen. Diese Bekenntnisse jedoch gehören nicht ohne weiteres zur Literatur, denn die Form allein kann dem nicht künstlerisch aufgenommenen und vermittelten Inhalt literarischen Wert verleihen. Die Tatsachen selbst gehen, auch wenn sie auf tiefgründigen Forschungen ruhen, in der wissenschaftlichen Entwicklung oder, wenn sie rein zeichnerischer Natur sind, in der Unterhaltung des Tages auf.

Dazu traten dann in deutscher Übersetzung ausländische Forschungsreisende wie der Engländer Livingstone, der Amerikaner Stanley, der Norweger Nansen und der Schwede Sven Hedin, der sich durch sein mannhaftes Eintreten für die deutsche Sache im Weltkriege außerdem noch die Herzen der deutschen Leser gewann.

Von den deutschen Forschungsreisenden stand literarisch am höchsten **Richard Kandt,** der 1918 ein Opfer des Weltkrieges wurde. Er war nicht nur der Entdecker der Nilquelle und der politisch erfolgreiche Resident des von ihm zuerst erforschten ostafrikanischen Landes Ruanda, sondern ragt als Schriftsteller in seinem Reisewerk „Caput Nili", das 1905 in zweiter Auflage erschien, weit über den Durchschnitt hinaus. Kunstvoll und geistreich malt der Verfasser das persönliche Erlebnis äußerer wie innerer Art, die gelbe Öde Ostafrikas, die Melancholie der großen Seen, die Schönheit der afrikanischen Nacht. Hier eine kurze Probe: „Und die Nächte — wie denn vermöchte

ich, die Nächte zu schildern und ihre Schönheit, die nicht von dieser Welt ist, an der jedes Wort zum Verrat wird, die meine Seele wie ein köstliches Geheimnis empfand, das die Gottheit ihr anvertraute. Wenn über dem Wasser der Nebel braut, wenn der Mondschein auf Wald und Wiesen rieselt, wenn Silber von jedem Blatt tropft, zu Silber alles Gestein wird, wenn überall ein silberner Dunst wallt und wogt und flutet — dann beginnen die Geister sich zu regen. Dann stehe ich atemlos hinter einem Baum und sehe, wie sie Nebeln gleich aus allen Tiefen ihre durchsichtigen silbernen Leiber erheben, wie sie in nicht endenwollendem Zuge feierlich über den Fluß ziehn, wie sie im Reigen sich drehen, wie sie auseinander fliehen, wenn der plumpe Kopf eines schnaubenden Nilpferds aus der Tiefe plötzlich zwischen ihnen emportaucht, wie sie in tollem Mut in die Wipfel der Bäume klettern und von oben sich wieder hinunterstürzen, wie sie als schwimmende Schlangen um die Felsblöcke sich winden oder als schwere gesanglose Vögel durch die Lüfte ziehen oder als menschliche Ungeheuer mit langen zerfetzten Mänteln durch die Bäume schleichen, oft dicht an mir vorbei, daß ich ihren kalten feuchten Atem an meiner Stirn spüre. Und das Rauschen des Windes im Schilf begleitet die Feier mit eintönigen Weisen."

Die Reisebeschreibung ist in das Reich der Stimmung getreten. Überseeische Stimmungsbilder sind heute die Regel. Was war denn, ehe der Weltkrieg ausbrach, eine Reise nach Amerika oder Indien! Weniger als früher eine Fahrt von Berlin nach Leipzig! Wenn Gerhart Hauptmann in der „Atlantis" eine Ozeanfahrt nach Amerika und Richard Voß im „Heiligen Haß" eine andere nach Indien zum Gegenstand eines Romans machten, so erscheint uns das selbstverständlich. Haben sich doch auch Heimatdichter wie Gustav Frenssen literarisch nach Afrika in die Kolonien begeben.

Die Welt ist sehr klein geworden. Zwischen Sonnenauf- und -untergang liegen keine Träume mehr. Seit Goethes Tagen ist der Deutsche über Land wie über See zu Hause und mit ihm seine Literatur.

5. Max Eyth.

Eine Sonderstellung nimmt in der Überseeliteratur der Dichter-Ingenieur Max Eyth (1836—1906) ein.

Er wurde in dem kleinen württembergischen Orte Kirchheim geboren, studierte am Schönthaler Seminar Philologie, dann auf dem Stuttgarter Polytechnikum Maschinenbau, arbeitete darauf praktisch in Heilbronn und Berg und ging schließlich auf Reisen, 1860 nach Paris, 1861 nach Antwerpen und London. In der kleinen Erzählung „Der blinde Passagier", die sein bekanntestes Sammelbuch „Hinter Pflug und Schraubstock" eröffnet, weiß er ergötzlich seine entscheidende Überfahrt von Belgien nach England zu schildern. Nach vielen vergeblichen Bemühungen gelang es ihm, in der Fowlerschen Maschinenfabrik zu Leeds eine Stellung zu finden. Hier widmete er sich besonders dem damals ganz neuen Problem des Dampfpflugs, den er in der Folge in der halben Welt einbürgerte. Zu diesem Zweck führten ihn von 1862 bis 1882 große Reisen durch fast ganz Europa sowie nach allen anderen Erdteilen außer Australien.

Während dieser Zeit war er drei Jahre lang (1863—66) Chefingenieur des ägyptischen Thronfolgers Halim Pascha. Hierüber berichtet er in seinem „Wanderbuch eines Ingenieurs“ (1871—84), das 1904 gekürzt Aufnahme fand in seinen drei Bänden „Im Strom unserer Zeit“. Vorher erschien der Roman „Der Kampf um die Cheopspyramide“ (1902), nachher „Der Schneider von Ulm“. 1882 ließ er sich in Bonn a. Rh. nieder, um von hier aus die Gründung der „Deutschen Landwirtschaftsgesellschaft“ vorzubereiten, die er dann von 1884 bis 1896 leitete. Zum Geheimen Hofrat ernannt und geadelt, verbrachte er den Rest seines Lebens in Ulm, wo er im Alter von 70 Jahren starb.

Auch von Eyths Schriften kann man sagen, daß sie hohen Kunstwert nicht besitzen, wenngleich sie nach Auffassung und Stil erheblich über alle genannten Vorgänger außer Kandt hinwegragen. Was Eyth von den älteren Pionieren in Übersee trennt, das ist in erster Linie das moderne Leben, das in ihm pulst. Hat doch das neunzehnte Jahrhundert den Beruf des Ingenieurs erst geschaffen. Eyth aber wurde der Ingenieur, der deutsche Technik und Tatkraft, freilich noch mit englischen Maschinen, über die Ozeane trug, der, damit nicht zufrieden, nach der Heimkehr in die deutsche Heimat sein Welterleben literarisch formte und den Ruhm der deutschen Arbeit jenseits des Meeres und daheim mächtig steigerte, und der schließlich noch durch die Vereinigung von Nord und Süd, Ost und West in der deutschen Landwirtschaft das Werk vollenden half, das Luther durch die Schaffung der deutschen Schriftsprache und Bismarck durch die des Deutschen Reiches begonnen hatten.

Gewiß, seine Skizzen beanspruchen keine hervorragende Stellung in der Literatur, und seine wenigen Romane besitzen keine. Aber der literarische Anschauungskreis wurde durch ihn weiter gezogen. Und nicht nur ist sein eigenes Hauptwerk bereits in fast hundert Auflagen erschienen: sie alle haben von ihm erleben, arbeiten, erzählen gelernt, der Weltreisende wie der Artikelschreiber, der Forscher wie der Dichter.

Aus Eyths Schriften bricht vor allem das mutige Drauflos des deutschen Welteroberers heraus. Was er schreibt, wirkt ästhetisch und ethisch zugleich: es reißt den Stumpfen mit sich fort und lehrt den Feurigen, sich in Geduld und Frohsinn zu bezähmen, zu harren, bis die Stunde kommt, die Frucht fällt. Das alte Sprichwort, daß dem Mutigen die Welt gehöre, wird von Eyth in Gold gefaßt. Mit beiden Füßen springt er morgens in den jungen Tag, der ihm unter den Pyramiden Ägyptens oder am Mississippi heraufdämmert. Aber dieser tatenfrohe Arbeiter ist kein biederer Philister, sondern ein moderner Mensch, ein Mann mit jener Mischung von Humor und Eleganz, wie ihn die große Welt an leitenden Stellen braucht. Daß dabei der deutsche Charakter nicht verloren geht, ist ein ehrenvolles Zeugnis für dessen Festigkeit.

Sehen wir uns von seinen Schriften die besten näher an: „Hinter Pflug und Schraubstock“ und „Im Strom unserer Zeit“.

In jenen „Skizzen aus dem Taschenbuch eines Ingenieurs“ schildert er mit köstlicher Laune — die eingestreuten Gedichte mag man überschlagen —, was er in England, Ägypten und Amerika hinter dem Pfluge erlebte. Wie er einer Flasche Sherry, die ihm statt Ale gebracht wird, die Kühnheit verdankt, aufs Geratewohl

nach England zu fahren und so sein Lebensglück zu schmieden, das weiß er mit seinen novellistischen Zügen zu zeichnen. Dann fährt er auf der Schelde der Nordsee zu, über die eine steife Brise jagt. „Eine eigentümliche Bewegung des Schiffes unterbrach ihn. Die Hängelampen neigten sich höflich nach links zu mir herüber. Die Beefkeule machte eine kaum merkliche, gespenstische Bewegung auf ihrer Platte..... Statt des dumpfen Gemurmels der Gäste war eine plötzliche Stille eingetreten. ‚Ich denke, wir sind draußen!‘, sagte endlich mein Landsmann erbleichend.“ Dann kommt die Seekrankheit, kommt nach schwebender, schaukelnder Nacht der Morgen, und auch Eyth erwacht: „Ein feuriger Schreck fuhr durch mein zermalmtes Inneres. Ist es möglich? Haben wir — haben einige von uns diese Nacht überlebt? ..... Die übrig gebliebenen Menschenreste schlummerten glücklich einem neuen Leben entgegen.“

Doch Eyths Feder ist auch den reicheren Farben des Orients, dem Rassen- und Völkergewimmel in den Vereinigten Staaten, deren innere Hohlheit er wie Dickens bloßlegt, sowie der Tragik des Berufs gewachsen. Der letzten Erzählung in dem Buche „Hinter Pflug und Schraubstock“, die mit der Grünheustraße beginnt, brauchte sich der bedeutendste Darsteller nicht zu schämen. Da ist Leben, Tiefe und eine große Perspektive, wie sie zu Goethes Zeiten wegen des Mangels einer hochentwickelten Technik noch nicht möglich war. Der Mann, der, um seine Frau zu gewinnen, eine gewaltige Eisenbahnbrücke billig, aber allzuleicht baut und dann während eines Sturmes, nachdem er längst tiefsinnig geworden ist, im Zuge hinüberfahrend mit den zusammenbrechenden Pfeilern zugrunde geht — der Mann ist ein Symbol und eine Warnung aus der Zeit für die Zeit. Und hier opfert, wie auch an anderen Stellen, der Novellist den verstandesnüchternen Ingenieur, indem er das Geheimnis literarisch heranzieht. In demselben Augenblick, da jener Zug mit Eyths Freunde über die Brücke brauste hinab in die Tiefe, nachdem die beiden bei einem Glase Whisky noch eine Stunde miteinander verbracht hatten, „da“ — lassen wir Eyth sprechen — „passierte das Wunderlichste dieser Nacht; fast scheue ich mich, es in diesem wahrheitsgetreuen Berichte zu erwähnen. Als ich mich dem Tisch zuwandte, um mein Glas zu füllen, waren beide leer. Ich hätte darauf geschworen, daß ich das seine noch vor zehn Minuten halbvoll gesehen hatte. Und daß ich es nicht berührt haben konnte, aus Versehen, in Gedanken, spürte ich an der Trockenheit meiner Kehle.“ Unmittelbar darauf naht dann die Unglücksbotschaft.

„Im Strom unserer Zeit“ werden wir zunächst in die Jugend des Dichter-Ingenieurs geführt, in sein Hoffen, Streben und Mühen, dann wieder nach Ägypten, Syrien und Amerika. „Wenn man jemand“, sagt Eyth, „den unwiderstehlichen Drang in die Ferne austreiben will, so setze man ihn in einen amerikanischen Eisenbahnwagen und lasse ihn die Union in allen Richtungen durchkreuzen. Hilft dies nicht, so stecke man ihn in ein Narrenhaus. Eine Stadt genau wie die andere, ein Gasthof wie der andere, dieselben Speisekarten, dieselben Bergrücken, d. h. gewöhnlich keine, dieselben Ebenen, Wälder, Flüsse und Bäche, man mag hingehen, wohin man will..... Ich habe den Präriestaat von einem Ende zum andern gesehen und bin seiner unbeschreiblichen Trostlosigkeit in wenigen Tagen fast erlegen.“ Der zweite Band führt uns

fast durch die ganze übrige Welt und läßt uns auch den Krieg 1870/71 mit Eyth in England erleben: diese wundervollen Deutschen mit ihrer Organisation. Der dritte Band bringt endlich die großartige, geniale Gründung der Deutschen Landwirtschaftsgesellschaft: „Das ganze Deutschland soll es sein! — Das habe ich schon als sechsjähriger Junge bei jeder passenden und unpassenden Gelegenheit geschworen — oder ich rühre die Geschichte nicht an.“ Eyth stampfte den Verband aus dem Nichts heraus; und an dem Tage, da er die Zügel niederlegte, hatte jener 12 000 Mitglieder, ein jährliches Einkommen von 300 000 Mark, ein Barvermögen von 1 200 000 Mark und war unablässig tätig für einen Beruf, dem damals 22 Millionen Deutsche ihre Lebensbedingungen verdankten. Davon redet das Denkmal Eyths, das vor dem Gebäude der „Deutschen Landwirtschaftsgesellschaft“ in Berlin steht.

Aber nicht als Kulturpionier, Ingenieur, Landwirt und Politiker findet Eyth die Literaturgeschichte offen; auch nicht eigentlich als Dichter, sondern als Vertreter eines neuen Gedanken- und Anschauungskreises, dem er literarisch Geltung verschafft hat.

Eine jede Literatur, die über See in die Ferne schweift, scheint an der Oberfläche haften zu bleiben. Die Romane unserer modernen Dichter zeigen es — auch Raabes „Leute aus dem Walde“ sind von dieser Ungunst des Schicksals nicht frei. Das liegt in der Natur der Dinge. Durch das farbenbunte Äußere dringt der sonst vielleicht gefühls- und gedankentiefe Gestalter nur schwer zu den ewigen Problemen vor, die außerhalb von Raum und Zeit wohnen und weder über Land noch über See so recht zu erreichen sind. Aber wir sind Menschen, die nicht ins Wesenlose zu schauen vermögen und mit jeder Erweiterung unseres äußeren Horizonts größer und freier werden.

Wie sollte sich dem die Literatur entziehen können, da doch, wie schon Goethe wußte, im engen Kreise sich der Sinn verengert und neben dem Vaterlande auch die Welt auf den Mann zu wirken hat. Und vielleicht ist die Zeit nicht mehr fern, in der die Literatur sich nur noch mühsam daran erinnert, daß sie nicht immer über See gewandert ist wie seit den Tagen, da Weimars Glanz erlosch. Dann mögen vielleicht auch über See der Literatur dieselben Sterne wie in der Heimat leuchten.

IX.

Der Realismus.

1. Dietrich Grabbe.

Der poetische Realismus ist so alt wie die Kunst überhaupt: Realisten waren mehr oder minder alle großen Dichter. Wie sollten Shakespeares und Goethes Werke außerhalb dieses Begriffs zu fassen und zu begreifen sein? Es kann sich also nur um einen ganz bestimmten, enger umgrenzten Realismus handeln, wenn man darunter eine literarische Strömung im letzten Jahrhundert verstehen will. Lassen wir uns daher zuvor von einem Führer dieser Bewegung, Otto Ludwig, eine klare Definition geben. „Der Begriff des poetischen Realismus", sagt er in den „Dramaturgischen Aphorismen", „fällt keineswegs mit dem Naturalismus zusammen ..... Es handelt sich hier von einer Welt, die von der schaffenden Phantasie vermittelt ist, nicht von der gemeinen; sie schafft die Welt noch einmal, keine sogenannte phantastische Welt, d. h. keine zusammenhanglose, im Gegenteil eine, in der der Zusammenhang sichtbarer ist als in der wirklichen, nicht ein Stück Welt, sondern eine ganze, geschlossene, die alle ihre Bedingungen, alle ihre Folgen in sich selbst hat ..... Der Hauptunterschied des künstlerischen Realismus vom künstlerischen Idealismus ist, daß der Realist seiner wiedergeschaffenen Welt so viel von ihrer Breite und Mannigfaltigkeit läßt, als sich mit der geistigen Einheit vertragen will, wobei diese Einheit selbst zwar vielleicht schwerer, aber dafür weit großartiger ins Auge fällt. Dem Naturalisten ist es mehr um die Mannigfaltigkeit zu tun, dem Idealisten mehr um die Einheit. Diese beiden Richtungen sind einseitig, der künstlerische Realismus vereinigt sie in einer künstlerischen Mitte."

Aber auch unter diesen Realisten zeigen sich weitgehende Unterschiede in der Auffassung. Der erste, der es im Drama über unfruchtbare Theorien innerhalb des neuen Anschauungskreises hinausbrachte, war der viel verlästerte Grabbe, eines jener unruhigen deutschen Genies, deren Anregungen stärker sind als ihre Werke. Von ihm könnte man ähnlich wie Goethe von dem Lyriker Christian Günther sagen, er habe sich nicht zu zähmen gewußt, und so sei ihm sein Leben wie sein Dichten zerronnen.

Christian Dietrich Grabbe wurde am 11. Dezember 1801 in Detmold geboren als Sohn eines Zuchthausverwalters, der vorher Postbote gewesen war. Von frühester Jugend an saß er mit Leidenschaft hinter den Büchern, und die ersten seiner auf uns gekommenen Briefe an die Eltern sind denn auch mit leidenschaftlichen Bücherwünschen

gefüllt. Hören wir den siebzehnjährigen Gymnasiasten, nachdem er erklärt hat, er bedürfe der Werke Shakespeares, denn nach der Studienzeit müsse man schriftstellern, um Geld zu verdienen (Februar 1818): „Ich kann aber bloß das schreiben, was in Shakespeares Fach schlägt. — Durch eine Tragödie kann man sich Ruhm bei Kaisern und ein Honorar von Tausenden erwerben, und durch Shakespeares Tragödien kann man lernen, gute zu machen, denn er ist der erste der Welt.“ Dramenschreiben wurde denn auch seine Hauptbeschäftigung, als er — seit Ostern 1820 — in Leipzig Rechtswissenschaft studierte. Von seiner Vaterstadt hatte er schon Bruchstücke eines Trauerspiels, „Herzog Theodor von Gothland“, mitgebracht, an dem er nun weiter arbeitete. Er scheint aber auch mehr, als seiner Gesundheit zuträglich war, das freie, zügellose Studentenleben genossen zu haben, freilich soweit es sich ohne Anwendung bedeutender Geldmittel, die er nicht besaß, ermöglichen ließ. Mit seinem beinahe beendigten Drama ging er dann (1822) nach Berlin, wo er sein Manuskript auch Heinrich Heine überreichte, an den ihn — wie Heine in den „Memoiren“ erzählt — der Professor Gubitz verwiesen habe. Nach einer anderen (Karl Köchys) Darstellung zeigte Gubitz selbst das „verrückte Geschreibsel“ Heine, der darin blätterte und schließlich erklärte: „Sie irren sich, lieber Gubitz, der Mensch ist nicht verrückt, sondern ein Genie.“ Heine hat sich auch später günstig über Grabbe geäußert, nicht aber Grabbe über Heine. „Ich will hier nur bemerken“, sagt Heine in seinen „Memoiren“, „daß besagter Dietrich Grabbe einer der größten deutschen Dichter war und von allen unseren dramatischen Dichtern wohl als derjenige genannt werden darf, der die meiste Verwandtschaft mit Shakespeare hat.“

Um das besser zu verstehen, wollen wir zunächst in einige Monologe Gothlands hineinblicken:

Zerstören, unerbittlich Tod
Und Leben, Glück und Unglück an
Einanderkettend, herrscht
Mit alles niederdrückender Gewalt
Das ungeheure Schicksal über unsern Häuptern;
Aus den Orkanen flicht
Es seine Geißeln sich zusammen
Und peitscht damit die Rosse seines Wagens durch
Die Zeit und schleppt, wie
Der Reiter an des Pferdes Schweif den
Gefangenen mit sich fortreißt,
Das Weltall hinterdrein!
Die Himmelsbogen sind gekrümmte Würmer,
Und krampfhaft ringeln sie
Sich unter seinen Füßen . . . . .
Ich weine nicht? So stürzet euch,
Ihr Felsen, die ihr um mich hersteht,
Zermalmend auf mein ehrnes Herz,
Bis daß es Weh empfindet!
Zerschmelzet es, ihr Flammen des Gewissens,
Und läutert es zu einer Träne!
Hilf du mir weinen, Meer!

Das ist derselbe Gothland, der erklärt, die Menschen seien Läuse, später aber wieder träumerische Verse spricht:

> Wie bei des Frühlingswindes warmem Wehn
> Die Blumen an das Sonnenlicht sich drängen,
> So erschließen
> In mir sich die Erinnerungen verschwund'ner Tage
> Hold und schön
> Wie diese seelenvollen Melodien
> Tönt auch die frohe Sage
> Von meiner Kindheit Rosenzeit.

Und wer dann etwa den hier nicht wiederzugebenden Abschluß der ersten Szene des dritten Aktes liest, dem erscheinen die Kraftausdrücke in Goethes „Götz" als lindes Säuseln eines Lenzwindes. Man versteht Rahel Varnhagen, wenn Heine recht berichtet: „Schon gegen Mitternacht ließ mich Frau von Varnhagen rufen und beschwor mich um Gotteswillen, das entsetzliche Manuskript wieder zurückzunehmen, da sie nicht schlafen könne, solange sich dasselbe noch im Hause befände." Ein solches Übermaß von Greuelszenen und leidenschaftlichen Ausbrüchen war selbst in den Stücken der Stürmer und Dränger nicht zutage getreten.

Dieses ist nun gewiß nicht, was Grabbe von Shakespeare gelernt hat. Aber auch die Freiheit in der dramatischen Auffassung, die Ursprünglichkeit in der Gestaltung der Charaktere und die geist- und bilderreiche Sprache bleiben weit hinter dem Vorbilde zurück. Fünf Jahre später (1827) erklärte Grabbe in einer Abhandlung „Über die Shakespearomanie", er habe selbst an dieser Krankheit gelitten. „Der Gothland", sagt er im Vorwort, „keines der übrigen Stücke, trägt vielleicht einige Spuren davon, jedoch glaubt der Verfasser, daß sowohl der Geist des Gothland als auch seine formelle Behandlung im Ganzen mehr eigentümlich als shakespearisch sind." Er stellt hier drei Fragen: woher die Bewunderung Shakespeares in Deutschland komme, ob diese in solchem Maße berechtigt sei, und wohin sie das deutsche Theater führen würde? Das wesentliche Ergebnis seiner Untersuchung ist dies, daß Shakespeare, so groß er auch sei, doch nicht verdiene, „das höchste bekannte Muster der Tragödie genannt zu werden"; er habe es nie so weit gebracht wie Äschylus oder Sophokles, und im Lustspiel habe er „weder so viel Fehler vermieden noch so viel Gutes geleistet als Molière". Daraus zieht Grabbe einen Schluß in nationalem Sinne, der die durch Lessings siebzehnten Literaturbrief eröffnete Periode abzuschließen scheint: „Wir wollen kein englisches Theater, können auch keines haben, wir wollen noch weniger ein shakespearisches, wir wollen ein deutsches Lustspiel..... Gerade Shakespeare wimmelt von englischen Eigenschaften und Nationalvorurteilen, gerade das, was bei ihm fast überall fehlt, ist das, wonach das deutsche Volk sich am meisten sehnt..... Mit Shakespeare, d. h. durch Streben in dessen Manier, erwirbt sich kein Dichter Originalität; bei jetzigem Stande der Bühne wird er beinahe schon dadurch ein Original, daß er Shakespeares Fehler vermeidet."

Mit dem „Gothland" zusammen, also noch 1822, vollendete Grabbe ein Lust

spiel in drei Aufzügen: „Scherz, Satire, Ironie und tiefere Bedeutung“, das im Gegensatz zu den freien Versen des „Gothland“ die Prosaform zeigt. Der Dichter läßt sich selbst — ausdrücklich unter der Bezeichnung „Grabbe, der Verfasser des Lustspiels“ — darin auftreten. Nimmt man hinzu, daß auch dem Teufel, sowie seiner Großmutter und ihrem Bedienten, dem Kaiser Nero, Rollen zufallen, so hat man eine Vorstellung davon, wie diese Zeitsatire im romantischen Stil aufgefaßt sein will. In derb realistischer Ausdrucksweise werden hier die zeitgenössische Politik — z. B. der deutsche Philhellenismus —, die Presse, die Dichtung usw. verspottet. Als Ganzes jedoch ist diese karikierende Komödie mehr eine Sammlung toller Witze als ein Drama.

In jener Zeit schrieb Grabbe einen Brief an den Kronprinzen von Preußen mit der Bitte um Unterstützung. Es steht jedoch nicht fest, ob das Schreiben wirklich abgesandt wurde. Am Schlusse heißt es dort, nachdem der Dichter seinen vergeblichen Versuch, Schauspieler zu werden, erwähnt hat: „Viele nannten mich genial, ich weiß indes nur, daß ich wenigstens ein Kennzeichen des Genies besitze, den Hunger.“ An Ludwig Tieck, der ihm auf die Zusendung des „Gothland“ mit wohlwollender Kritik geantwortet hatte, schrieb er am 16. Dezember 1822: „Ich zähle erst 21 Jahre, habe aber leider schon seit dem siebzehnten fast alle Höhen und Tiefen des Lebens durchgemacht und stehe seitdem still.“ Zugleich mit diesem Brief sandte er Tieck das vorhin genannte Lustspiel.

Das dritte Universitätsjahr ging zu Ende, ohne daß Grabbe einen wirklichen Abschluß seiner Studien, auf den die Eltern gerechnet hatten, erreichte. „Wir können nicht mehr als Eltern tun“, schrieb ihm am 18. Februar 1823 der Vater. Grabbe reiste jetzt nach Dresden in der Hoffnung, durch Tiecks Vermittlung doch noch als Schauspieler am Theater angenommen zu werden — vergeblich. Von dort ging er über Leipzig und Braunschweig nach seiner Vaterstadt, von wo er alsbald, am 29. August 1823, an Tieck schrieb: „So schlich ich mich nachts um 11 Uhr in das verwünschte Detmold ein, weckte meine Eltern aus dem Schlafe und ward von ihnen, denen ich ihr ganzes kleines Vermögen weggesogen, die ich so oft mit leeren Hoffnungen getäuscht, die meinetwegen von der halben Stadt verspottet werden, mit Freudentränen empfangen.“

Grabbes briefliche Bekenntnisse machen einen persönlich unangenehmen Eindruck. Das Zerrissene und Leidenschaftliche, das wir in seinen Dichtungen finden, spiegelt sich auch hier. Man muß freilich seine Motive im Auge behalten und nicht minder den Zustand seiner Verzweiflung, wenn er am 22. September 1823 an Tieck schreibt: „Meinen Eltern lüge ich stündlich vor, daß ich in der Ferne angestellt bin, und sie freuen sich nicht wenig; wüßten sie das Gegenteil, so würden sie wie Schnee vergehen; dennoch wünsche ich aus voller Seele, daß sie eines sanften Todes schon längst gestorben wären, dann wäre ihnen besser, und ich wäre frei . . . O Herr! jedes Wort von Ihnen gilt viel; wenn Sie mir in Dresden, Berlin oder Leipzig irgendwo ein schmales Unterkommen bei einem Buchhändler oder Theater usw. schaffen könnten, so hätten Sie mich und zwei alte Leute glücklich gemacht.“

Tieck antwortete gar nicht, und so blieb Grabbe nichts anderes übrig, als doch noch sein juristisches Examen zu machen (2. Juni 1824), in Detmold Advokat zu werden und daneben eine Militär-Auditeurstelle anzunehmen. Als nun sein Freund Kettembeil einen Frankfurter Verlag übernahm, brachte er 1827 Grabbes Jugendwerke im Druck heraus; dazu gehörte außer den beiden schon genannten Dramen, einem Fragment „Marius und Sulla“ und dem Shakespeare-Aufsatz: „Nannette und Maria“, ein „tragisches Spiel in drei Aufzügen“, das der Dichter mit den vielsagenden Worten einführt: „Vielleicht versöhnt dieses Stück manchen Leser mit dem, woran er im Gothland glaubte Anstoß nehmen zu müssen.“ Sanfte fünffüßige Jamben scheinen das zu bestätigen, wenn Leonardo spricht:

So flüstert wohl die Rose, ehe sie
Den duft'gen Blätterkelch dem Frühlinge
Entfaltet.

Auf derselben Seite aber, kurz vorher, steht echt Grabbesche Prosa, gesprochen von Nannette, die des alten Pfarrers Strafrede vor anderen Mädchen nachmacht: „Meint ihr, ich wüßte nicht, daß ihr des Abends vor das Dorf lauft und dort Tänze beginnet wie die Ratzen, wenn sie trockne Gerste gefressen haben?“ Der Unterschied der beiden Trauerspiele bleibt immerhin groß genug, so daß man ohne weiteres in der Tat nicht auf denselben Verfasser raten würde.

Das Buch erregte großes Aufsehen. Wolfgang Menzel aber, der ihm nur bedingtes Lob zollte, nannte erst die 1829 erscheinende vieraktige mit Prosa durchmischte Jambentragödie „Don Juan und Faust“ eine tollschöne Dichtung, wo die Gedanken Blitze, die Worte Donner und die Empfindungen Schläge sind“. Grabbe stellt hier die beiden Gestalten im Kampf miteinander um eine Spanierin und schließlich ihren Untergang dar, ohne indessen Byron oder Goethe zu erreichen. Faustisch genug ist freilich die Sprache dieses Faust (II, 1):

Zeige mir
Den Abgrund, welchen ich nicht bodenloser,
Den Gipfel, den ich mir nicht schwindelnder,
Das Weltall, welches ich mir nicht
Unendlich größer denken könnte — Was
Bis jetzt ich von der Welt erkannte, hat
Mir nur bewiesen, daß es Größ' und Kleinheit
Darin nicht gibt.

Wie sehr es aber der Goethische Faust ist, dessen Echo hier laut wird, läßt sich mit Sicherheit besonders bei der Lektüre der zweiten Szene des ersten Aktes erkennen. Greifen wir nur einige Stellen heraus:

Rom. Zimmer des Doktor Faust auf dem Aventin. Eine Lampe brennt.

Faust (erhebt sich vom Schreibtische):

Unsel'ge Nacht, willst du denn nimmer enden?
— Weh' mir, sie hat erst eben angefangen —
Noch schlug's kaum elf. Zurück zur Arbeit also.

- - - Zur Arbeit! Zum Studieren! Schmach und Jammer!
Tödlicher Durst und nie gestillt! Sandkorn
Zum Sandkorn sammeln, grenzenlose
Und immer grenzenlos're Wüsten um
Sich her zu bauen, und sodann darin
Sich lagern, schmachtend und verzweifelnd! . . . . .
— Wer hat gestrebt wie ich? Wo ist der Pfad
Der Kunst, der Wissenschaft, den ich nicht schritt? . . . . .
Es blieb die Sonne hinter mir zurück . . . . .
Es war ein schönres Licht, nach dem ich suchte!
Und schau, da ist das Ziel: vor mir der Abgrund,
In den die Ströme der Gedanken, des
Gefühles brausend niederschäumen, ohne Rückkehr . . . . .
— Du großes Buch, du Bibel (Fels des Glaubens, sagt man)
Von Varianten voll und Doppelsinn,
Voll Weisheit und voll sonderbarer Sprüche,
Mit keinem sichern Laubdach überwölben
In diesem dunklen Sturm mich deine Blätter.

Faust schlägt dann auch ein „Buch der Tiefe" auf, beschwört den Teufel — „Könnt' ich euch fühlen, tiefste Pulse der Natur!" — und unterschreibt mit ein paar Tropfen Blutes den bekannten Pakt. In derselben Szene aber findet sich ein vaterländischer Hymnus, der uns wohl an Goethes Iphigenie, aber nicht an seinen Faust erinnert:

Was ist mir näher als das Vaterland?
Die Heimat nur kann uns beseligen,
Verräterei, die Fremde vorzuziehn!
Nicht Faust wär' ich, wenn ich kein Deutscher wäre!
— O Deutschland! Vaterland! Die Träne hängt
Mir an der Wimper, wenn ich dein gedenke!
Kein Land, das herrlicher als du, kein Volk,
Das mächt'ger, edler als wie deines!

Das patriotische Gefühl entflammte ihn auch zu seinem Dramenzyklus „Die Hohenstaufen", von dem noch in demselben Jahre 1829 die beiden fünfaktigen Jambentragödien „Kaiser Friedrich Barbarossa" und „Kaiser Heinrich VI." vollendet wurden. „Sich und die Nation", schrieb Grabbe begeistert an Kettembeil, „in 6—8 Dramen zu verherrlichen. Und welcher Nationalstoff! Kein Volk hat einen auch nur etwa gleich großen. Und wie soll fast jeder irgend bedeutende deutsche Fleck verherrlicht werden; im Sonnenschein soll unser ganzer deutsche Süden liegen, Adler über Tirols Bergen schweben und die See um Heinrichs des Löwen Staaten brausen wie eine Löwenmähne." Aber nicht eines dieser beiden allein ausgeführten Stücke hat der Dichter auf der Bühne gesehen, während Raupach seinen farblosen Zyklus von 16 Hohenstaufendramen gerade in dem in Frage kommenden Jahrzehnt (1830—37) im Berliner Theater unterbrachte. Und Grabbe hatte doch auch der Hohenzollern im „Barbarossa" gedacht, wenn der Kaiser zu Friedrich von Hohenzollern spricht:

Ich ahn's, daß andre Friedriche mich einst
Ersetzen, sei's aus meinem Hause, sei's
Aus eurem! „Hoch“ heißt unsrer Namen
Vorsilbe, hoch, dem Schicksal Stirne bietend,
Laß uns dem Feind begegnen! — Laß du uns
Nicht niedriger als unsre Namen sein.

Auch diese beiden Dramen zeigen bisweilen die Prosa und außerdem vereinzelte lyrische Einlagen. Wie immer bei Grabbe liegen die Vorzüge mehr in der kühnen, originalen Sprache und Gestaltung des Szenischen, als im eigentlich Dramatischen und der Zeichnung der Charaktere.

Im Jahre 1829 entstand auch das dramatische Märchen „Aschenbrödel“, das Tieckschen Einfluß verrät, wiederum eigenartig aus Vers und Prosa gemischt ist und dasselbe Motiv verwertet wie später Hebbel im Lustspiel „Der Diamant“: von dem Juden, der dem Kutscher die von ihm aufgegessenen Obligationen aus dem Leib schneiden will. Die Verbindung des derb Wirklichen mit dem Märchenhaften erinnert doch wieder daran, daß Grabbe von Shakespeare herkommt, dessen „Sommernachtstraum“ freilich von diesen Feengesängen bei weitem nicht erreicht wird. Allzu aufdringlich schiebt sich auch die Zeitsatire hinein. Hören wir ein Gespräch:

Königin der Feen.

Bleib ruhig nur, was du nun bist,
Und leb' und stirb als frommer Christ.

Kutscher (eine verwandelte Ratte):

Viel lieber leb' und sterb' ich auf dem Mist!

Königin der Feen.

Das Paradies kannst du verschmähn?

Kutscher.

Ich mag es gar nicht sehn! — In euren Himmel will ich nicht, in den Rattenhimmel will ich . . . . . wo der Rattenkönig mit siebzigtausend Rattenköpfen auf seinem Thron sitzt und siebzigtausend Schwänze (Der Kutscher wird auf einen Augenblick Parabase) lang und ohne Haar wie Trimeter des Grafen Platen (die Parabase wird wieder Kutscher) um die Welt schlägt und sie damit festhält.

Später fällt aber auch manches verständige kritische Wort, z. B. das folgende: „Deutschlands Literatur wird im Auslande endlich anerkannt? So werden wir bald auch bei uns gelten, und unser rohes Gold wird gut gemünzt zu uns zurückkommen und courant werden: Schiller durch Benjamin Constant, Goethe durch Carlyle.“

Grabbes bedeutendstes Werk, das fünfaktige umfangreiche Prosadrama „Napoleon oder die hundert Tage“, 1829 begonnen, 1831 beendet, wurde von Immermann sogleich nach seinem richtigen Wert erkannt und beurteilt. „In diesem Wagstücke“, sagt er, „hat der Dichter das Beste, was ihm seine historische Begeisterung zuführte, gegeben, er hat darin das Höchste, wozu sein Talent überhaupt bestimmt war, erreicht.“ Besonders bewundert er die Schlachtenbilder, die es vorher so in der deutschen Literatur nicht gegeben habe. „Dabei“, fügt er hinzu, „verfährt er mit einer solchen genialen Leichtigkeit, daß man ihn einen Blücher der Poesie nennen

kann." Es handelt sich, wie ja schon der Titel andeutet, um die Schlachten von Ligny und Waterloo. Greifen wir aus der letzteren eine Episode heraus, den vergeblichen Angriff französischer Kürassiere auf die Engländer unter Wellington:

Milhaud (zu seinen Kürassierdivisionen): Kameraden, eingehauen! — Ha, welche Wollust, diesen Narren, die Ihn nicht einmal kennen wollen, dicht vor ihrer Front in die Zähne zu rufen: hoch lebe der Kaiser!

Milhaud: Und hoch unsre Schwerter, um so tiefer auf die Lumpen niederzuflammen.

(Die Kürassiere versuchen einzuhauen, Gewehrsalven empfangen sie. Manche stürzen, aber an den Panzern der meisten rollen die Flintenkugeln ab.)

Was? Hat uns der Kaiser nicht feste Westen gegeben? — — Und schade, oder wir finden Schlüssel, die Tore dieser Vierecke zu sprengen!

(Mit der linken Hand ein Pistol hervorreißend und es auf einen englischen in Reih' und Glied stehenden Hauptmann anschlagend.)

Hauptmann da — wahre deine Epaulette, daß sie nicht schmutzig wird —
(Er schießt ihn zu Boden und sprengt über den Leichnam in das Karree.)
Ho hussa!

Einer der Kürassiere (mit den übrigen nachsprengend): Fahne her!

Englischer Fahnenträger: Eher mein Leben!

Kürassier: So nimm den Tod!

(Haut ihn nieder und nimmt die Fahne. — Die Artillerie des Karrees schießt mit Kartätschen.)

Milhaud: Diese Kanonen übergeritten!

(Er stürmt mit den Kürassieren auf sie ein. Die Kanoniere brennen noch einmal die Geschütze ab und flüchten.)

Ha, unser die Kanonen! — Vernagelt sie!

Mehrere Kürassiere (springen von den Pferden): Das verstehen wir! Der Teufel selbst soll sie nicht weiter gebrauchen können!

Milhaud: Vorwärts, vorwärts in und über die andern Karrees! Das feindliche Heer aufgerollt vom Aufgang bis zum Niedergang! Der Gott der Siege umatmet unsre Helme!

Herzog von Wellington: Lord Somerset, jetzt an die Spitze der Gardekavallerie und warte meines Wortes.

Lord Somerset: Endlich — Gott sei gelobt!

Ein englischer Offizier: Da haut der Milhaud das vierte Karree zusammen!

Herzog von Wellington: Diesesmal scheitert er hier an dem fünften! — Sechzig Reservekanonen herein!

Milhaud: Vier Karrees zu Stücken — In das fünfte!

Herzog von Wellington: Herr General, es öffnet sich von selbst —

(Das Karree öffnet sich, und sechzig schwere Geschütze derselben geben Feuer.)

Milhaud: Heiliger Name Gottes — —. Vorwärts in diese Höllenküche, und werden wir auch selbst darin gebraten — — Kamerad, wo dein rechter Fuß?

Ein Kürassier: Mein Fuß? — Sakrament, da fliegt er hin, der Deserteur!

Milhaud: Halte dich am Sattelknopf, wirst du ohnmächtig — — Nur drauf und dran! — — Nein es geht nicht — Wir behalten sonst kein ganzes Pferd zum Zurückkommen! — Adieu, meine Herren — wir sprechen uns heute noch einmal, gleich nach dem zweiten Kugelsegen des Kaisers.

(Mit den Kürassieren ab.)

Herzog von Wellington: Jetzt, Somerset, gib ihnen das Geleit!

Welche Anforderungen eine solche Szene sogar an eine moderne Bühne stellt, ist ohne weiteres klar. Es legt aber Grabbe Ehre ein, daß dieses Bedenken ihn nicht von der Ausführung zurückhalten konnte.

Während der Arbeit am „Napoleon" verlobte er sich mit Henriette Meyer, der Schwester einer Detmolder Kaufmannsfrau. Jedoch bald löste Henriette das Verlöbnis auf und heiratete einen anderen. Grabbe, der zunächst dumpfer Verzweiflung verfiel, schrieb bald darauf nach ihrem frühen Tode an Immermann: „Ich fühle nichts, nein, ich, der ich noch so oft an sie gedacht, bin heiter. Sie ist nun mein, makellos."

Im Jahre 1831 besuchte ihn in Detmold Immermann, der ihn schildert (an die Gräfin Ahlefeldt) als „ein schmales spärliches Männchen, mit einem länglichen ovalen Gesichte und einem nicht übel gebildeten Munde, dessen blasses Antlitz aber durch ein fahles Haupthaar noch tonloser und mitleidenswürdiger wurde. Er sprach still und schüchtern." Wer sollte hinter dieser Personalbeschreibung den Dichter des „Gothland" und „Napoleon" vermuten!

Am 6. März 1833 vermählte sich Grabbe mit der Tochter des Archivrats Clostermeier, die zehn Jahre älter war als er und in ihm zunächst nur den Dichter sah. Die Ehe wurde sehr unglücklich und hat den frühen Grabbe-Biographen Karl Ziegler, seinen Freund, veranlaßt, im Jahre 1855 wahre Schauergeschichten zu veröffentlichen, die man am besten ganz übergeht. Wem läge denn auch etwas daran? Die Folge dieses andauernden Unglücks aber war, daß der Dichter auch sein Amt vernachlässigte und schließlich froh war, daß man es ihm im Jahre 1834 abnahm.

Alsbald widmete er sich ganz seiner neuen Tragödie „Hannibal", die fünf zuerst in Jamben geplante, dann in Prosa geschriebene und von Immermann besonders betitelte Akte zählt: 1. **Hannibal ante portas**, 2. Numantia und Capua, 3. Abschied von Italien, 4. Gisgon, 5. König Prusias. Eine gewiße Größe ist auch diesem Drama nach Anlage und Stil nicht abzusprechen. Der Ausdruck ist gemäßigt, freilich auch weniger wesensecht. Aber man erkennt die kraftvoll kernige Sprache Grabbes, wenn man Hannibal hört, während er mit seinem getreuen Turnu Gift nimmt: „Ja, aus der Welt werden wir nicht fallen. Wir sind einmal darin. — Trink!"

Den „Hannibal" brachte Immermann an die Öffentlichkeit. Grabbe verließ 1834 seine ob der Dienstentlassung rasende Frau, ging zunächst nach Frankfurt zu Kettembeil und schrieb von dort aus an Immermann, der in Düsseldorf jetzt nicht nur Oberlandesgerichtsrat und Dichter, sondern auch Bühnengewaltiger war: „Ich glaube nämlich, ich und eine alte Mutter sind verloren, wenn Sie mir nicht zu helfen suchen. Zwar hab' ich seit 1 $^1/_2$ Jahren eine ziemlich reiche Frau, jedoch so interessant, daß ich sie nur in der Ferne, jetzt von hier aus, bewundern kann..... Helfen Sie also mir, und könnten Sie mir auch nur ein Stübchen schaffen und etwa (was Ihnen nicht schwer fallen kann) juristische oder nichtjuristische Abschreibereien gegen ein Billiges. Auch hätte ich etwas für einen Buchhändler, wovon so recht noch niemand weiß: mein Hannibal ist fast vollendet. Wenn Sie mir zu so einem auch hülfen, hätte ich wohl was Winterkost für meine unglückliche Mutter beizu." In einem späteren Brief meint er, seine Frau möchte er in ihrer Gier und Unwahrheit durchaus einmal in einem

Drama schildern. Immermann — im Gegensatz zu Wolfgang Menzel in Stuttgart, der auf ein ähnliches Gesuch Grabbes gar nicht antwortete — lud ihn nach Düsseldorf ein. „Er gehörte“, sagt Immermann, „zu den Menschen, die über nichts gleichgültig die Lippen bewegen können..... Besonders wirkte er auf die Frauen, zu deren Verwunderung auch das Mitleid sich gesellte. Ich konnte sicher darauf rechnen, daß in jeder Gesellschaft, die ich um ihn versammelte, er der Mittelpunkt des Interesses wurde.“

In Düsseldorf schrieb er nun auch noch das — statt in Akte und Szenen — in einen Eingang, drei Tage, drei Nächte und einen Schluß gegliederte Prosadrama „Die Hermannschlacht“, das sich in seiner Art ebenbürtig neben die Hermannstücke Klopstocks und Kleists stellen kann. Rauh mutet die Wirklichkeit an, die Grabbe hier malt; zumal die alten Germanen werden keineswegs von ihm idealisiert. Aber in dieser Realistik kündigte sich eine neue Kunst an, die den Klassikern fremd war.

Hermann: Ergib dich! Du sollst gut behandelt werden.
Varus: Danke! Ich behandle mich lieber selbst.
(Er stürzt sich in sein Schwert und stirbt.)
Hermann: Noch im Tod ein Phrasenmacher.

Der „Schluß“ spielt in Rom, wo Augustus, schmerzerfüllt über den Untergang seiner Legionen, seine Klage mit einem Bericht über einen Brief des Herodes endet, der ihm von einem neugeborenen als Gottheit bezeichneten Kinde in Bethlehem geschrieben habe: „Jesus Christus nennt man den Wunderknaben.“ Nach diesen Worten stirbt der Kaiser.

Nicht lange währte das Einvernehmen zwischen Grabbe und Immermann, dessen Bemühungen um das Theater keineswegs von der Kritik seines Schützlings verschont blieben.

Von unheilbarer Rückenmarkskrankheit ergriffen, kehrte Grabbe 1836 nach Detmold zurück, wo er am 12. September im Hause seiner Frau, aber in den Armen seiner längst verwitweten Mutter starb. Diese überlebte ihn um zwanzig Jahre († 2. 10. 1856).

Grabbe ist kein ausgeglichenes Genie wie Goethe und Schiller. Aber gerade darum, durch das Überwallen seines leidenschaftlichen Gefühls, sprengte er Ketten, die noch immer als heilig galten, beseitigte er Kunstformen, die nur dem Gesetz der Schönheit unterlagen, wurde er der Vorläufer der neuen realistischen Poesie, die uns besonders Hebbel und Ludwig verkörpern.

2. Friedrich Hebbels Leben und Schaffen.

Stand Grabbe noch mit manchen Anschauungen auf romantischem Boden, so vollzog sich mit Hebbel der Übergang der deutschen Dichtung zu einer ganz neuen Welt, eigentlich der ältesten und ursprünglichsten: der Wirklichkeit, die hinter den Illusionen des Dichters nur nicht immer sichtbar gewesen war. Man darf diese Welt Hebbels indessen nicht mit den Augen des Naturalisten erkennen wollen: sein Realismus ist weit entfernt von dem der achtziger Jahre, und Hauptmanns Dramen unterscheiden sich von den seinigen mindestens in demselben Grade wie diejenigen Goethes.

Friedrich Hebbel wurde am 18. März 1813 in Wesselburen, einer kleinen Kreisstadt Dithmarschens, des westlichen Marschlandes in der Provinz Schleswig-Holstein, als Sohn eines Maurers geboren. Seine Mutter hatte vor ihrer Verheiratung in dem evangelischen Pfarrhause des Ortes als Magd gedient. Ärmlich also waren die Verhältnisse, in denen er aufwuchs. Seine Kindheit hat er in einer unvollendeten Skizze selbst geschildert. Nur ein Zug sei dieser kleinen Autobiographie entnommen: die Schilderung der ersten Liebe, die den Knaben bis in sein achtzehntes Jahr begleitet hat. Aber nur den Beginn aus seinem vierten Lebensjahre hat er uns mitgeteilt. Sie hieß Emilie, war die Tochter des Kirchspielschreibers, ein blasses, schlankes Mädchen und das erste Wesen, das er nach seinem Eintritt in die Schulstube bemerkte, weil sie ihm gerade gegenüber saß. „Ein leidenschaftliches Zittern überflog mich" — so erzählt er —, „das Blut drang mir zum Herzen, aber auch eine Regung von Scham mischte sich gleich in mein erstes Empfinden, und ich schlug die Augen so rasch wieder zu Boden, als ob ich einen Frevel damit begangen hätte. Seit dieser Stunde kam Emilie mir nicht mehr aus dem Sinn, die vorher so gefürchtete Schule wurde mein Lieblingsaufenthalt, weil ich sie nur dort sehen konnte, die Sonn- und Feiertage, die mich von ihr trennten, waren mir so verhaßt, als sie mir sonst erwünscht gewesen sein würden, ich fühlte mich ordentlich unglücklich, wenn sie einmal ausblieb. Sie schwebte mir vor, wo ich ging und stand, und ich wurde nicht müde, still für mich hin ihren Namen auszusprechen, wenn ich mich allein befand. Besonders waren ihre schwarzen Augenbrauen und ihre sehr roten Lippen mir immer gegenwärtig..... Allein niemand durfte ahnen, was in mir vorging, und Emilie am wenigsten: ich floh sie aufs ängstlichste, um mich nur ja nicht zu verraten; ich erwies ihr, wenn die gemeinschaftlichen Spiele uns dennoch zusammenführten, eher Feindseligkeiten als etwas Freundliches; ich zupfte sie von hinten bei den Haaren, um sie doch einmal zu berühren, und tat ihr weh dabei, um nur keinen Verdacht zu erregen." Einmal jedoch fiel er über einen Mitschüler her, als dieser Emilie mißhandelte, und mußte erleben, daß sie für ihren vermeintlichen Feind um Hilfe rief und so verriet, „daß sie ihn lieber hatte als den Rächer".

Hebbel berichtet ferner, daß er schon in seiner ersten Kindheit eine nahezu krankhaft reizbare Phantasie besaß; z. B. versetzten ihn Blumennamen in seiner Fibel unmittelbar in den Frühling und Sommer, so daß er sie vor anderen gern laut buchstabierte und sich jedesmal ärgerte, wenn die Reihe nicht ihn traf; dagegen kratzte er mit den Nägeln das Wort „Rippe" aus seinem Katechismus aus, um sich nicht einen vermoderten Knochen vorstellen zu müssen.

Er war der ausgesprochene Liebling der Mutter. Der Vater, durch die schwere Arbeit verbittert, zeigte fast nie ein frohes Gesicht. Er starb schon 1827, und so blieb es dem Vierzehnjährigen erspart, das Maurerhandwerk zu erlernen. Durch Vermittlung seines Lehrers Dethleffsen wurde er zunächst Schreiber in der Kanzlei des vermögenden Kirchspielvogts Mohr in Wesselburen, in der er acht lange Jahre ausharrte, obwohl er mit dem Kutscher zusammen essen und — in einem Verschlage unter der Treppe — schlafen mußte.

„Es ist unglaublich", sagt Hebbel, „was der Mensch, der gezwungen ist, sich der Welt unmittelbar gegenüberzustellen, ihr mit eigenen Kräften abzugewinnen vermag." Sein eigenes Leben hat die Wahrheit dieses Ausspruchs erwiesen. Daß seine Auffassung des Lebens dabei kein Blütentraum werden oder bleiben konnte, ist klar. Immer stärker zeigte sich seine geistige Begabung, und er suchte sich Bücher zum Lesen zu verschaffen, wo er nur konnte. Er schrieb an auswärtige Freunde, um der Schreiberstube zu entrinnen, faßte den Plan, Schauspieler zu werden, und stellte sich vergeblich einem Hamburger Theaterdirektor vor, ja, er wandte sich im August 1832 brieflich an den von ihm hochverehrten Uhland, der ihm trotz der Anerkennung der ihm übersandten Gedichte den Rat gab noch auszuharren. Nachdem noch der Plan, nach Griechenland auszuwandern, zerschellt war, befreite ihn endlich die Herausgeberin der „Neuen Pariser Modeblätter" in Hamburg, Amalie Schoppe, die schon wiederholt Gedichte von ihm veröffentlicht und jetzt einiges Geld und Freitische für ihn zusammengebracht hatte. Am 14. Februar 1835 ging er nach Hamburg, um sich auf höhere Studien vorzubereiten.

Schon in dieser Zeit zeigten sich keimartig die Anschauungen des zukünftigen Dramatikers, der sich darüber klar ist, daß das, „was eine Tragödie zur Tragödie macht, nur im Kampfe des Menschen, nie aber im Ausgange dieses Kampfes liegt". Daneben setzte er die schon in Wesselburen begonnenen novellistischen Versuche fort. Sein „Barbier Zitterlein" fand Aufnahme in Heinrich Laubes „Mitternachtszeitung": diese Erzählung war ganz von C. W. Contessa beeinflußt. Ferner entstanden in Hamburg die Novelle „Herr Haidvogel und seine Familie" sowie der Anfang des komischen Romans „Schnock".

Inzwischen wurde sein äußeres Leben immer drückender. Die Freitische in den reichen Kaufmannshäusern demütigten ihn, und auch das Verhältnis zu der wohlmeinenden, aber geistig unbedeutenden und ihn daher verständnislos beurteilenden „Doktorin Schoppe" blieb mit Hebbels steigender Entwicklung nicht dasselbe. Einquartiert hatte sie ihn bei „Mamsell Lensing", die, fast um zehn Jahre älter als Hebbel — sie war am 14. Oktober 1804 zu Lenzen a. d. E. als Tochter eines Stadtchirurgus geboren —, mit ihrer Mutter und ihrem Stiefvater Ziese, einem Schiffbauer, am Stadtdeich wohnte und sich von ihrer Hände Arbeit ernährte. Ihr Vater war früh dem Wahnsinn verfallen und in einer Irrenanstalt gestorben. Infolge der Anspielungen seiner Gönnerin wählte Hebbel schon nach sechs Wochen eine andere Wohnung, aber ein erstes Lebensglück hatte sich ihm aufgetan.

„Ich möchte", sagt sein Freund und Biograph Emil Kuh, „das innigste Wort haschen, ich möchte selbst ein Dichter sein, nur um dieses Mädchen, die jetzt in sein Leben eintritt, in ihrer rührenden Opferwilligkeit, ihrer erschütternden Hilflosigkeit, die den tiefen Frauennaturen eigentümlich ist, würdig ankündigen zu können. Da ich dies nicht vermag, so nenne ich bloß ihren Namen. Sie hieß Elise Lensing."

Elise war durchaus keine „Näherin", sie war zur Lehrerin ausgebildet und hatte zeitweise eine solche Stellung in Kalbe inne. Rousseaus „Confessions" z. B. las sie in der Ursprache.

Ihre selbstlose Hingabe und gläubig-innige Bewunderung machten allein jetzt Hebbel den Aufenthalt in Hamburg erträglich. An eine Ehe mit ihr hat er nie gedacht. „Wenn meine künftige Frau", schreibt er 1835 in sein Tagebuch, „die Hälfte für mich empfindet, so bin ich zufrieden." So verstandeskühl hat selbst ein Goethe nicht einer Christiane, geschweige denn einer Friederike gegenübergestanden. Goethe nahm zudem Christiane samt ihrem ganzen Anhang in sein Ministerhaus und zog stolz alle Folgerungen. Hebbel ließ Elise alles für ihn opfern, was sie hatte, jetzt und später, und verließ sie dann, und nicht sein Verdienst, sondern das ihrige war es, daß sie innerlich deshalb mit ihm nicht brach, so groß auch ihr Weh war. Diese Denkungsart gehörte zu dem ganzen Massiv des Hebbelschen Geistes, der poetisch die Linien des sich in voller Freiheit bildenden Charakters ebenfalls ins Ungeheure und Unfaßbare zog, wo nur noch die didantische Willenstat des großen Einzelnen sichtbar bleibt — aber der Mensch, nicht der Dichter Hebbel, steht hier dem Menschen gegenüber, der Mann dem Mädchen, dem er persönlich Entscheidendes verdankt. Angemaßte richterliche Urteile haben angesichts dieser Tatsache keine Geltung und Wirkungskraft, an der Feststellung selbst aber darf niemand, der kein Hebbel ist, achselzuckend vorübergehen.

Inzwischen hatte er erkannt, daß seine Vorbereitung nach Gymnasiastenausmaß ihn nicht weiter fördern konnte. Als daher seine mitstrebenden und ihn z. T. belehrenden Freunde Gravenhorst und Rendtorf die Universität Heidelberg bezogen, beschloß er, ihnen zu folgen. Vorher aber, im Februar 1836, besuchte er die Heimat, von seiner Mutter freudig willkommen geheißen. Dieses Mal, angesichts seines kommenden Fluges in die Welt, fühlte er sich in Wesselburen froh und zufrieden. Mit einigen hundert Mark, die ihm von seinem Hamburger Gelde übrig geblieben waren, wanderte er dann, sofern sich nicht billige Fahrgelegenheit von Fall zu Fall bot, über Braunschweig, Göttingen, Kassel, Frankfurt nach Heidelberg, wo er am 3. April eintraf. Seine Lebenserfahrungen waren hier trübe genug. Nicht nur, daß er immer tiefer in trostlose Dürftigkeit versank: seine innere Entwicklung führte zu keiner entscheidenden Leistung, und das juristische Studium gab er ganz auf, noch ehe er Heidelberg — am 12. September 1836 — dank Elisens Hilfe mit München vertauschte. Den Studienfreund, den er in Heidelberg gefunden hatte, Emil Rousseau, verlor er bald darauf durch den Tod. In demselben Herbst 1838 starb auch seine Mutter, der er das harte Leben nicht mehr freundlich hatte gestalten können.

Auf seiner Wanderung nach München besuchte er Gustav Schwab in Stuttgart, der ihm einen Empfehlungsbrief an Uhland nach Tübingen mitgab. In München hatte er ein Liebesverhältnis mit der Tischlertochter Josepha Schwarz, bei deren Eltern er wohnte, ohne deshalb die Beziehungen zu Elise missen und aufgeben zu können und zu wollen. Ein Erlebnis in Josephas Familie gab ihm später das Motiv zur „Maria Magdalena".

Zweiundeinhalbes Jahr blieb er in München. Am 11. März 1839 wanderte er wieder zu Fuß nach Hamburg, nur begleitet von einem treuen Hündchen, das ihm als ein Geschenk seines toten Freundes Rousseau heilig war.

Am 28. Januar 1840 beendete er seine erste Tragödie, das entscheidende Werk seines Lebens: „Judith".

„Sie ist", sagt Hebbel 1839, „der erste Faden des in mir liegenden Höchsten, der sich abwickeln ließ, meine Zukunft steht jetzt vor mir wie eine neue Welt, die ich erobern will." Während indessen die „Judith" mehrere Male in Berlin aufgeführt wurde, vollzog sich endgültig der Bruch zwischen ihm und Amalie Schoppe. Elise reiste am 23. Juni nach Wittenberge. Er selbst lernte in Emma Schröder ein junges Mädchen aus vornehmer Hamburger Familie kennen. „Welch ein liebliches Mädchen!", schrieb er in sein Tagebuch. „Die Rose, die sie mir schenkte, berauscht mich noch mit ihrem Duft." Er hat seine Empfindungen Elise nicht verheimlicht. „Seit dem Tag", schrieb er ihr, „daß ich dies liebliche Mädchen sah, bin ich wie im Rausch voll im Herzen und voll im Kopf. Du wirst Dich dessen freuen, wenn ich Dir sage, daß ich dem innerlichsten Ersticken nahe war. Die Welt drängte auf mich ein, wie ein zusammenfallendes Gewölbe; es war ein Flüchten ins Tiefste hinein, ein Schlüpfen und Verstecken in den verborgensten Winkel. Jetzt bin ich wieder frei, und es kommt etwas aus mir heraus ..... Ich brachte die Schröder zu Hause. Gönnst Du es mir? Gewiß!"

Man mußte Elise Lensing sein, um ihm das zu gönnen. Es hat Hebbel nie an Wahrhaftigkeit, Elise nie an opferfreudiger Hingabe gefehlt. Von hier aus kommt man zu einer milderen Beurteilung dieses merkwürdigen Verhältnisses. Aus München hatte er ihr geschrieben: „Das zwischen uns bestehende Verhältnis ist auf einem sittlichen Felsen, auf gegenseitige Achtung gegründet; trat ein Sinnenrausch dazwischen, so wollen wir das nicht bedauern, denn es war natürlich, ja, bei der Lage der Dinge, unvermeidlich ..... Keinem Menschen in der Welt schreibe ich Briefe wie Dir; Du genießest mit mir mein geheimstes Leben; frage Dich einmal ernsthaft, ob wohl innigere Verbindung möglich ist."

Emma Schröder jedoch zog sich von ihm zurück, und ihm wurde wieder einmal klar, was er an Elise besaß. „Ich möchte", schrieb er ihr, „den ganzen Tag vor Dir auf den Knien liegen und Dich um Vergebung bitten, daß ich Dich so oft gequält, im Tiefsten verletzt, bitter geschmäht habe. O, es ist oft eine solche Verwirrung in meiner Natur, daß mein besseres Ich ängstlich und schüchtern zwischen diesen chaotischen Strömen von Blut und Leidenschaft, die durcheinanderstürzen, umherirrt ..... Wie hoch stehst Du über mir, Du, die Du so ganz Liebe bist, Du, bei der ich von dem Fluch und der Schande unseres ganzen Geschlechts, dem Egoismus, nie etwas entdeckte, nie auch nur so viel als nötig ist, den Menschen im Kampf mit der feindlichen, nichtswürdigen Welt zusammenzuhalten!"

In solchen ihn hin- und herziehenden Gefühlsströmungen entstanden im Herbst 1840 die ersten Szenen des Trauerspiels „Genoveva". Im November gebar ihm Elise einen Knaben. So war das Leben von höchstem Einfluß auf diese Dichtung, die am 1. März 1841 vollendet wurde. Zwischen dem dritten und vierten Akt schrieb er noch die Novelle „Matteo", deren Thema dem der „Genoveva" verwandt war.

Der Sommer 1841 verging, ohne ihm weitere Früchte zu tragen. Einsam zog er sich in sich selbst zurück. Im Herbst erfuhr er von einem Berliner Preisausschreiben für das beste Lustspiel. Das gab ihm die Anregung, seinen „Diamanten“ zu verfassen und — freilich ohne Erfolg — einzusenden. Im nächsten Jahre veröffentlichte er ferner seine erste Sammlung „Gedichte“, die ebenfalls die Erlebnisse und die Stimmungen seiner Jugend ergreifend widerspiegeln.

Um dem nach wie vor empfindlichen Druck der Verhältnisse, der in Hamburg bleischwer auf ihm lag, begegnen zu können, entschloß er sich, angeregt durch eine diesbezügliche Unterredung mit dem schleswigschen Grafen Moltke, nach Kopenhagen zu gehen und sich an den Dänenkönig Christian VIII., der damals ja in Dithmarschen der Landesherr war, mit der Bitte um eine Hilfe, sei es in Form einer Professur oder eines Stipendiums, zu wenden. Der Vater seines toten Freundes Rousseau lieh ihm etwas Geld, und das Honorar für die „Genoveva“ verblieb Elise und ihrem kleinen Max.

Im November langte er in Kopenhagen an, wo er dank Moltkes Empfehlungen bald dem König vorgestellt wurde. Zweimal in der Woche kam er mit dem dänischen Dichter Adam Öhlenschläger zusammen, der ihm die Bekanntschaft mit dem Bildhauer Thorvaldsen vermittelte. Auch den Märchendichter und Verfasser des „Improvisator“ Andersen lernte er kennen. Sein von Öhlenschläger unterstütztes Gesuch an den König um ein Reisestipendium hatte schließlich Erfolg, so daß er für zwei Jahre der drückendsten Sorgen überhoben wurde.

In der letzten Wartezeit — es war im Frühjahr 1843 — arbeitete er eine Abhandlung „Ein Wort über das Drama“ aus, die theoretische Grundlage seines ganzen dramatischen Schaffens, über die er sich dann mit einem Angreifer, dem dänischen Professor Heiberg, in einem Zusatz „Mein Wort über das Drama“, noch weiter unterhielt.

Hebbel sah eine brüchige Kultur zusammenstürzen und eine neue entstehen, zu deren wichtigsten Werkzeugen nach seiner Meinung das Drama gehörte. Schon 1837 hatte er aus München an Elise geschrieben: „Die Weltgeschichte steht jetzt vor einer ungeheuren Aufgabe; die Hölle ist längst ausgeblasen, und ihre letzten Flammen haben den Himmel ergriffen und verzehrt: die Idee der Gottheit reicht nicht mehr aus.“

Der persönliche Wille und der Weltwille stehen nach Hebbel in einem erbarmungslosen, ewig erneuerten Kampfe miteinander. Das bloße Dasein des Individuums begründet bereits den Begriff der Schuld, wie sie in der Tragödie erscheint. Von Verfehlungen, Sünden und Verbrechen weiß also die Hebbelsche Auffassung der Tragik nichts. „Das Leben“, sagt er einmal in seinem Tagebuch, „ist eine furchtbare Notwendigkeit, die auf Treu und Glauben angenommen werden muß, die aber keiner begreift, und die tragische Kunst, die, indem sie das individuelle Leben der Idee gegenüber vernichtet, sich zugleich darüber erhebt, ist der leuchtende Blitz des menschlichen Bewußtseins, der aber freilich nichts erhellen kann, was er nicht zugleich verzehrte ..... Die tragische Kunst wächst allein aus solchen Anschauungen hervor wie eine fremdartige, unheimliche Blume aus dem Nachtschatten, denn wenn die epische und die

lyrische Poesie auch hin und wieder mit den bunten Blasen der Erscheinungen spielen dürfen, so hat die dramatische durchaus die Grundverhältnisse, innerhalb deren alles vereinzelte Dasein entsteht und vergeht, ins Auge zu fassen, und die sind bei dem beschränkten Gesichtskreis des Menschen grauenhaft."

Wenden wir uns zu dem ersten „Wort über das Drama", wo er sich zunächst über das Verhältnis der Kunst zum Leben ausspricht: das innere und äußere Leben werde von der Poesie zugleich dargestellt. Das Drama im besonderen vergegenwärtige den Lebensprozeß an sich in dem Sinne, daß es das bedenkliche Verhältnis des Individuums zum Ganzen behandele und die ewige Wahrheit wiederhole, mit dem Leben — „als Vereinzelung, die nicht Maß zu halten weiß" — sei auch die Schuld zugleich gegeben; also nicht wie die christliche Erbsünde entspringe die Schuld aus der Willensrichtung, sondern unmittelbar aus dem Willen selbst, aus der starren eigenmächtigen Ausdehnung des Ichs. Die Charaktere dürfen nicht als fertige im Drama erscheinen — ihre Entwicklung im Kampf mit dem Weltwillen sei ja gerade das Thema. „Das vollkommenste Lebensbild", sagt Hebbel, „entsteht dann, wenn der Hauptcharakter das für die Neben- und Gegenwartscharaktere wird, was das Geschick, mit dem er ringt, für ihn ist, und wenn sich auf solche Weise alles, bis zu den untersten Abstufungen herab, in, durch und mit einander entwickelt, bedingt und spiegelt." Der dramatische Dichter könne nichts geben als seinen eigenen Lebensprozeß, auch dann, wenn er historische Stoffe wählt. Die Geschichte sei für ihn nur „ein Vehikel zur Verkörperung seiner Anschauungen und Ideen".

Die vorhandenen Dramen teilt Hebbel in soziale, historische und philosophische; alle diese Richtungen vereinigen sich, sagt er zum Schluß, in seinem Drama, und er bezieht sich dabei ausdrücklich auf „Judith" und „Genoveva".

Zur Ergänzung ist aus der Erwiderung auf Heibergs Angriffe „Mein Wort über das Drama" nichts unbedingt Notwendiges nachzutragen. Erklärt Hebbel doch selbst, er wolle nicht etwa die zuvor gegebenen Resultate seines jahrelangen Nachdenkens berichtigen, sondern nur die durch Heiberg angerichtete Verwirrung beseitigen. Aber die eine berühmte Stelle, die freilich durch eine persönliche Auseinandersetzung mit dem Gegner unterbrochen wird, darf in keiner Literaturgeschichte fehlen. „In der Maßlosigkeit", sagt Hebbel, „liegt die Schuld, zugleich aber auch, da das Vereinzelte nur dann maßlos ist, weil es, als unvollkommen, keinen Anspruch auf Dauer hat und deshalb auf seine eigene Zerstörung hinarbeiten muß, die Versöhnung, soweit im Kreise der Kunst darnach gefragt werden kann. Diese Schuld ist eine uranfängliche, von dem Begriff des Menschen nicht zu trennende und kaum in sein Bewußtsein fallende, sie ist mit dem Leben selbst gesetzt. Sie zieht sich als dunkelster Faden durch die Überlieferungen aller Völker hindurch, und die Erbsünde selbst ist nichts weiter als eine aus ihr abgeleitete, christlich modifizierte Konsequenz. Sie hängt von der Richtung des menschlichen Willens nicht ab, sie begleitet alles menschliche Handeln, wir mögen uns dem Guten oder dem Bösen zuwenden, das Maß können wir dort überschreiten wie hier." Das erschütterndste Bild ergebe sich — das widersprach allen früheren Theorien! — gerade dann, wenn der Held an einer vortrefflichen Bestrebung

zugrunde gehe. „Das Drama, wie ich es konstruiere", fährt Hebbel später fort, „schließt keineswegs mit der Dissonanz, denn es löst die dualistische Form des Seins, sobald sie zu schneidend hervortritt, durch sich selbst wieder auf, es stellt, wenn ein Gleichnis erlaubt ist, die beiden Kreise auf dem Wasser dar, die sich eben dadurch, daß sie einander entgegenschwellen, zerstören und in einen einzigen großen Kreis, der den zerrissenen Spiegel für das Sonnenbild wieder glättet, zergehen. Aber es läßt allerdings eine Dissonanz unerledigt, und zwar die ursprüngliche Dissonanz, die es von Anfang an überging, indem es die Vereinzelung, ohne nach der causa prima zu forschen, als mit oder ohne Creation unmittelbar gegebenes Faktum hinnahm, es läßt daher nicht die Schuld unaufgehoben, wohl aber den inneren Grund der Schuld unenthüllt. Doch dies ist die Seite, wo das Drama sich mit dem Weltmysterium in eine und dieselbe Nacht verliert. Das Höchste, was es erreicht, ist die Satisfaktion, die es der Idee durch den Untergang des ihr durch sein Handeln oder durch sein Dasein selbst widerstrebenden Individuums verschafft, eine Satisfaktion, die bald unvollständig ist, indem das Individuum trotzig und in sich verbissen untergeht und dadurch im voraus verkündigt, daß es an einem andern Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird, bald vollständig, indem das Individuum im Untergang selbst eine geläutertere Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und in Frieden abtritt. Doch dies genügt auch im zweiten Fall nur halb, denn wenn der Riß sich auch wieder schließt, warum mußte der Riß geschehen? Hierauf habe ich nie eine Antwort gefunden, und keiner wird sie finden, der ernstlich fragt."

Die ungeheure Bedeutung dieser Grundlinien für die gesamte moderne Dramatik erforderte ihre wörtliche Wiedergabe. War doch damit die bisher geltende Dramaturgie auf den Kopf gestellt. Außerdem erhellt aus den angeführten Stellen Hebbels persönliches Verhältnis zum produktiven Schaffen: „das Drama, wie ich es konstruiere"! Hebbel konstruiert! Welcher Gegensatz zu Sturm und Drang, zur Romantik, ja selbst zum klassischen Drama Goethes und Schillers, und welcher Weg gar von Shakespeare bis Hebbel! Bei Shakespeare sind die Individuen um der Handlung und Lebensgestaltung willen da. Jetzt bedeuten sie nur noch etwas als Träger von Ideen. Auch bei Schiller vertritt der tragische Held eine Idee, aber er geht nicht an dem Leben, sondern im Kampfe zugrunde. Die Tragik beruhte auch bei ihm noch auf dem Erhabenen im Subjekt-Objekt: der Wille setzt bei ihm dem Leiden die Unendlichkeit seiner Freiheit entgegen und triumphiert über die Lebensbedingungen, die ihn unterdrücken wollen. Heinrich von Kleist setzte Charakter und Handlung in neue Beziehungen zueinander, ließ aber die Idee zurücktreten. So hat Hebbel eigentlich keinen großen Vorläufer.

Doch kehren wir zu Hebbels Leben zurück. Ende April reiste er zunächst nach Hamburg, wo er am 8. September zu Schiff ging, um über Havre Paris zu erreichen. Hier suchte er mit einem Empfehlungsbrief des gemeinsamen Verlegers Campe zunächst Heinrich Heine auf, dessen „Buch der Lieder" er 1841 im „Hamburgischen Korrespondenten" anerkennend beurteilt hatte. Freilich hielt er ihn nur für ein großes, zu allem fähiges und vorurteilsloses Formtalent. Noch 1858

äußerte er, bei Heine ginge der „große Riß" (s. o.) nicht einmal durch die Weste, geschweige denn durch das Herz.

Wenige Wochen nach seiner Ankunft in Paris erhielt er die Nachricht, daß sein und Elisens Söhnchen gestorben sei. Es fand seine Ruhestätte in einem Armengrab. Und jetzt begann ein lange nachwirkender und nachhallender Kampf mit Elise, die neuen Mutterfreuden entgegensah, um das Band der bürgerlichen Ehe, das Hebbel im Bewußtsein dessen, was für ihn dabei innerlich, künstlerisch auf dem Spiele stand, versagte. Das war die Zeit, in der seine in Kopenhagen unter dem Titel „Klara" geschriebene, jetzt Maria Magdalena" genannte Tragödie ausreifte. Sie wurde am 4. Dezember 1843 beendet.

In wesentlichen Zügen ergänzt und bestätigt das ausführliche Vorwort Hebbels vorhin besprochene dramatische Theorie. Er erklärt das Drama für „ein Produkt der Zeit, aber freilich nur in dem Sinne, worin eine solche Zeit selbst ein Produkt aller vorhergegangenen Zeiten ist, das verbindende Mittelglied zwischen einer Kette von Jahrhunderten, die sich schließen, und einer neuen, die beginnen will". Wiederum stellt er dem Drama die größten Kulturaufgaben, es solle den welthistorischen Prozeß, der in dieser Zeit vor sich gehe, beendigen helfen, d. h. die vorhandenen Institutionen des menschlichen Geschlechts nicht umstürzen, sondern tiefer begründen. Jede echte Poesie sei in solchem Sinne zeitgemäß. Darum habe er im Vorwort der „Genoveva" seine Dramen als künstlerische Opfer der Zeit bezeichnet. „Ich bin mir bewußt", fährt er fort, „daß die individuellen Lebensprozesse, die ich darstellte und noch darstellen werde, mit den jetzt obschwebenden allgemeinen Prinzipienfragen in engster Verbindung stehen, und obgleich es mich nicht unangenehm berühren konnte, daß die Kritik bisher fast ausschließlich meine Gestalten ins Auge faßte und die Ideen, die sich repräsentieren, unberücksichtigt ließ, indem ich hierin wohl nicht mit Unrecht den besten Beweis für die wirkliche Lebendigkeit dieser Gestalten erblickte, so muß ich nun doch wünschen, daß dies ein Ende nehmen, und daß man auch dem zweiten Faktor meiner Dichtungen einige Würdigung widerfahren lassen möge, da sich natürlich ein ganz anderes Urteil über Anlage und Ausführung ergibt, wenn man sie bloß in bezug auf die behandelte Anekdote betrachtet, als wenn man sie nach dem zu bewältigenden Ideenkern, der manches notwendig machen kann, was für jene überflüssig ist, bemißt."

Der Gedanke also steht Hebbel über dem Bilde, der Denker über dem Dichter. Von hier aus muß man sich ihm nähern. Jedoch ist das nicht so aufzufassen, als beherrsche nun die Reflexion sein Drama. Im Gegenteil versichert er, daß Gedanken — wie übrigens auch Empfindungen — nicht an sich, sondern immer nur so weit ins Drama hineingehören, als sie sich unmittelbar zur Handlung umbilden. Auch dieses aber ist nicht einseitig zu verstehen: Handlungen seien „keine Handlungen, wenigstens keine dramatische, wenn sie sich ohne die sie vorbereitenden Gedanken und die sie begleitenden Empfindungen in nackter Abgerissenheit wie Naturvorfälle hinstellen, sonst wäre ein stillschweigend gezogener Degen der Höhepunkt aller Aktion".

Mit „Maria Magdalena" betrat Hebbel ein neues dramatisches Gebiet: das des seit Lessing so viel bearbeiteten bürgerlichen Trauerspiels — „Judith" sowohl wie

„Genoveva“ wurzeln ja in Geschichte und Sage. Auch auf diese besondere Gattung geht er in seinem Vorwort ein: sie sei, meint er, in Mißkredit gekommen, dadurch, daß man sie nicht aus ihren inneren Elementen aufgebaut, sondern aus allerlei Äußerlichkeiten zusammengeflickt habe, „z. B. aus dem Mangel an Geld bei Überfluß an Hunger, vor allem aber aus dem Zusammenstoßen des dritten Standes mit dem zweiten und ersten in Liebesaffären“. „Dann auch dadurch“, fährt er später fort, „daß unsere Poeten, wenn sie sich einmal zum Volk hernieder ließen, weil ihnen einfiel, daß man doch vielleicht bloß ein Mensch sein dürfe, um ein Schicksal, und unter Umständen ein ungeheures Schicksal haben zu können, die gemeinen Menschen, mit denen sie sich in solchen verlorenen Stunden befaßten, immer erst durch schöne Reden, die sie ihnen aus ihrem eigenen Schatz vorstreckten, adeln, oder auch durch stöckige Borniertheit noch unter ihren wirklichen Standpunkt in der Welt hinabdrücken zu müssen glauben, so daß ihre Personen uns zum Teil als verwunschene Prinzen und Prinzessinnen vorkamen.... Es ist an und für sich gleichgültig, ob der Zeiger der Uhr von Gold oder von Messing ist, und es kommt nicht darauf an, ob eine in sich bedeutende, d. h. symbolische Handlung sich in einer niederen oder einer gesellschaftlich höheren Sphäre ereignet.“

Wie „Maria Magdalena“ bereits andeutet, war es kein inneres Sonnenleben, das Hebbel in Paris beschieden war. Auch mit seinem Gelde mußte er sich sehr einschränken. Im Mai 1844 wurde ihm von Elise ein zweiter Sohn geboren. Das war wohl ein Ersatz, zugleich aber auch eine neue Belastung.

Im September desselben Jahres verließ er Paris, wo er noch Öhlenschläger hatte begrüßen können und in Felix Bamberg und Arnold Ruge verständnisvolle neue Freunde gefunden hatte, und setzte seine große Europareise nach Rom fort. Obwohl er sich hier durchaus nicht befriedigt fühlte und auch mit seinem Gelde nicht mehr weit reichte, vermochte er sich doch von Italien nicht zu trennen — wohl aber von Rom: die bildende Kunst sagte diesem Vertreter der Poesie bei weitem nicht dasselbe wie einem Goethe. Im Sommer 1845 ging er nach Neapel, wo er u. a. auch mit dem Literaturhistoriker Hermann Hettner bekannt wurde. Über seine Besteigung des Vesuvs wie schon über manches andere Reiseerlebnis vorher hat er eine Schilderung hinterlassen, die so recht charakteristisch für ihn, den realistischen Pessimisten, ist, namentlich am Schluß, wo er „das schreckliche Bild“ in seiner „Totalität“ erfaßt: „Wolken und Nebel legten sich als Rahmen herum und schnitten es ab von der übrigen Welt. Die Sonne paßt nicht zu einem feuerspeienden Berg, die Hölle muß sich selbst beleuchten, erst nach ihrem Untergang schloß sich der Eindruck in seiner ganzen Eigentümlichkeit ab..... Nachher ging der Mond auf und brachte durch sein mildes unschuldiges Licht einige Versöhnung in die düstere Szene, die ein ergreifendes Vorspiel eines letzten Zeitmoments abgab, wo die Erde sein wird wie dieser Berg, kahl und öde und den Elementen zur völligen Zerstörung überantwortet.“

Im Oktober 1845 verließ Hebbel Italien und ging nach Wien, froh darüber, daß er jetzt mit Menschen umzugehen wisse und sein verschüchtertes Wesen verloren habe. Er besuchte hier nun die führenden Geister, auch Halm und Grillparzer. Zwei Verehrer seiner Poesie, die beiden jungen Grafen Zerboni, gaben ihm ein Fest, und

jetzt wurde die österreichische Hauptstadt aufmerksam. Die Schauspielerin am Hofburgtheater Christine Enghaus, die er schon in Hamburg gesehen hatte, seit 1840 in Wien, vier Jahre jünger als er, also fast vierzehn Jahre jünger als Elise, verwandte sich für ihn, um die Rollen seiner Dramen verkörpern zu dürfen. Aber er gewann mehr an ihr: sie selbst. Unerträglich war ihm die Kette geworden, die ihn an Elise fesselte: er zerriß sie und vermählte sich mit Christine am 26. Mai 1846. „Wenn die Ruhe des Gewissens", schreibt er in seinem Jahresrückblick vom 31. Dezember, „die Probe des Handelns ist, so habe ich nie besser gehandelt, als indem ich den Schritt tat, aus dem Elise mir eine Todsünde macht." Das zunächst völlig zerrissene Band zog sich unter Christinens Einfluß später wieder ein wenig zusammen. „Du hast keine Kinder geboren", sagte Christine eines Abends weinend zu ihrem Gatten, „ich weiß, wie das tut, und beklage sie unendlich." Im Mai 1847 starb Elisens und Hebbels zweiter Sohn Ernst, den sein Vater nie gesehen hat. Auch dieser Sohn fand seine Ruhestätte in einem Armengrab. Hebbel hat sich um die Gräber seiner Kinder nie bekümmert. Auf Christinens Bitten kam nun Elise in Hebbels Haus, wo sie ein Jahr blieb. Wenn Besuch kam, ging sie mit Selbstverleugnung still hinaus, so daß weder Kuh noch andere erfuhren, wer sie wirklich war. Mit Christinens von Hebbel adoptiertem Sohn Karl kehrte sie nach Hamburg zurück. „Jetzt ist", schrieb sie später an Christine, „unser Verhältnis gewiß eines von denen, deren es wenige gibt." Von einer inneren Versöhnung kann indessen nicht die Rede sein.

Elise starb schon wenige Jahre darauf, am 18. November 1854, einsam und verlassen. „Welch ein verworrenes Leben", schrieb Hebbel in sein Tagebuch, „wie tief mit dem meinigen verflochten, und doch gegen den Willen der Natur und ohne den rechten inneren Bezug! Dennoch werde ich niemand lieber als ihr in den reineren Regionen begegnen, wenn sie sich mir dereinst erschließen." Auch Elise mußte von den Armen begraben werden. Später wurde die Leiche nach Ohlsdorf überführt, wo ihr Hamburger Kunstfreunde einen Denkstein setzten mit der Inschrift:

Blumenkränze entführt dem Menschen der leiseste Westwind,
Dornenkronen jedoch nicht der gewaltigste Sturm.

Inzwischen — schon im September 1846 — hatte Hebbel begonnen, seine Selbstbiographie zu verfassen, bei der er indes nicht über die erste Jugend hinauskam. Aus Italien hatte er zwei dramatische Pläne mitgebracht, die er im Jahre 1847 vollendete: die einaktige Tragikomödie „Ein Trauerspiel in Sizilien" und die dreiaktige Tragödie „Julia". Aber erst 1848 gelang ihm wieder ein großer Wurf mit seinem packenden Trauerspiel „Herodes und Mariamne". In demselben Jahre erschienen seine „Neuen Gedichte".

Recht heimisch ist der schweigsam ernste Holsteiner in Wien nicht geworden. Nur wenige Österreicher traten ihm freundschaftlich näher, vor allem Emil Kuh, der später sein Biograph wurde, und Adolf Pichler. Überaus glücklich wurde die Ehe mit Christine.

Als Anhänger der konstitutionellen Monarchie vermochte Hebbel der Entwick

lung der Revolution nur mit bedingter Teilnahme und Freude zu folgen. An der Spitze einer Deputation des Wiener Schriftstellervereins Concordia ging er 1848 nach Innsbruck, um als Sprecher den Kaiser zur Rückkehr nach Wien einzuladen. Ein politisches Trauerspiel „Das erste Todesurteil" blieb in den Anfängen stecken.

Abgesehen von dem Lustspiel „Der Rubin" hat sich Hebbel in diesen Jahren vorwiegend mit ästhetischen Abhandlungen beschäftigt, die ihm durchaus nicht leicht wurden. „Ein Aufsatz kostet mich mehr als eine Tragödie", schrieb er im März 1848 an seinen alten Freund Bamberg. Damals (1847) — d. h. noch vor „Herodes und Mariamne" — entstand seine Untersuchung „Über den Stil des Dramas", die seine früheren dramaturgischen Arbeiten wieder in mancher Beziehung ergänzte. Die Dichtung, erklärt er, erwache aus der Anschauung, habe es mit dem Leben zu tun und sei dessen Spitze; das sprachliche Produkt, das entstehe, wenn ein positiv individueller Geist (denn negativ individuell seien sie alle) den allgemeinen durchdringe und befruchte, werde Stil genannt; es setze beide Faktoren mit gleicher Notwendigkeit voraus, sei darum Ausdruck zugleich der Bildung wie der Artung eines Individuums. Aufs neue betont er, das Drama sei die höchste Form der Poesie und der Kunst überhaupt, habe aber „nichtsdestoweniger die Aufgabe, das Leben in seiner Unmittelbarkeit zur Anschauung zu bringen und den alles umfassenden Verstand, der ihm im Ganzen zugrunde liegen muß, im Einzelnen hinter anscheinender Willkür zu verstecken; es soll eine Welt sein, keine Uhr. Die Lösung dieser Aufgabe hängt nun zwar zunächst von dem Wechselgeflecht der Charaktere und Situationen ab, von dem Grade, wie diese sich gegenseitig bedingen, und dem Verhältnis, worin sie zum Ideenzentrum stehen, sie findet ihre vollständige Realisierung aber erst in der Sprache." Besonders charakteristisch ist dann noch für den denkenden Dichter Hebbel sein Aufsatz (1847): „Wie verhalten sich im Dichter Kraft und Erkenntnis zu einander?" Diese beiden Begriffe, führt er aus, seien bei dem poetisch Schaffenden aufeinander angewiesen, denn auch die unbewußte Empfängnis des Genies sei eine Erkenntnis, zu der sich die bewußte Kraft der Gestaltung gesellen müsse.

Während er noch immer an dem längst begonnenen „Moloch" weiter arbeitete, von dem nur zwei Akte erhalten sind, beendete er kurz vor Weihnachten 1850 das zweiaktige Künstlerdrama „Michel Angelo". Das nächste Jahr brachte wieder ein großes Werk, das Trauerspiel „Agnes Bernauer", das im März 1852 auf der Münchener Bühne gegeben wurde. Das Wiener Hofburgtheater verschloß sich ihm, infolge des Gegensatzes, in dem er zu den Gedankengängen und Dichtungen des Jungen Deutschland stand, naturgemäß von dem Augenblick ab, da Heinrich Laube die Leitung übernahm (1849). Hebbels Dramen, erklärte Laube, seien zusammengedacht und bewiesen, daß ihr Verfasser nicht die Spur einer plastischen Phantasie besitze.

Nicht nur nach München kam Hebbel in dieser Zeit, sondern auch nach Hamburg, Berlin, wo er Tieck besuchte, Dresden und Marienbad, wo er mit dem religiösen Dichter Friedrich von Üchtritz verkehrte. Im Sommer 1855 kaufte er ein kleines Haus in Orth bei Gmunden, in dem er nun jeden Sommer lebte. Kurz vorher hatte

er sein Drama „Gyges und sein Ring" beendet, in demselben Jahre, in dem seine einstige Gönnerin Amalie Schoppe Hamburg verließ und nach Amerika auswanderte, wo sie bald der Tod hinraffte, und in dem, wie wir uns erinnern, auch Elise starb, die bis zuletzt von dem Ehepaar Hebbel vor äußeren Sorgen geschützt blieb.

In seinem Heim, zumal in seinem Sommerhause, fand er das Glück, das ihm die Kritik und zumal Laubes Gegnerschaft im öffentlichen Kunstleben versagten. „Es gibt eine Tür", schreibt er an seinen Freund Kuh, „aus der ich nicht hinausgeworfen werden kann, und einen Garten, über dessen Planke ich nach Belieben klettern oder springen darf, ohne daß mir irgendein Mensch etwas darein zu reden hat. Das ist für mich ein höchst possierliches Gefühl, denn ich habe in früheren Jahren so wenig darauf gerechnet, Grundbesitzer zu werden, als ich jetzt darauf zähle, Flügel zu bekommen, und ich könnte mir selbst die Fenster einwerfen, um zu erproben, ob ich wirklich Eigentümer sei." Früher hatte er dem Freunde auf die Frage, ob er nicht eine Wohnung auf dem Lande bei Wien mieten werde, geantwortet: „Wozu? Ich bedarf dergleichen nicht, ich brauche die große Stadt! Ich verzehre Menschen!" Jetzt plauderte er vergnügt unter dem schattigsten der Apfelbäume, badete in der Traun, schlief mittags wohl auch auf dem Heuboden und saß abends bis tief in die Nacht hinein im Mondschein am Fenster, aufhorchend, wenn der dumpfe Fall eines Apfels oder einer Birne sich vernehmen ließ, denn dann schweiften seine Gedanken in die Kinderzeit zurück, als er in ähnlicher Situation sich mit seinem Bruder um eine so entdeckte Frucht balgte.

Aus solchen Stimmungen heraus kam er zunächst zu keiner Tragödie, sondern zu dem kleinen idyllischen Hexameterepos „Mutter und Kind", dessen siebenten und letzten Gesang er 1857 beendete. Es wurde von der Tiedge-Stiftung in Dresden preisgekrönt. Eine Mutter, die ihr Kind vor der Geburt einem reichen, kinderlosen Ehepaar verpfändet, vermag sich nach der Geburt dazu nicht mehr zu entschließen. Diese mehr als zweitausend Verse zeigen klar, daß Hebbel kein Epiker und zumal kein Idylliker war. Einem Voß und einem Hebbel waren sicherlich nicht die gleichen Gaben verliehen. Von einem so umfangreichen Epos muß man aber die ersten Rhythmen hören:

> Eben grauet der Morgen. Noch stehen die zitternden Sterne
> An der Wölbung des Himmels, die kaum am Rande zu blauen
> Anfängt, während die Mitte noch schwarz wie die Erde herabhängt.
> Frierend kriechen die Wächter mit Spieß und Knarre nach Hause,
> Doch sie erlöste die Uhr und nicht die steigende Sonne,
> Denn noch ruhen die Bürger der Stadt und bedürfen des Schutzes
> Gegen den schleichenden Dieb, den spähende Augen gewähren.

Schon lange vor Abschluß dieses Epos hatte sich Hebbel mit dem Nibelungenstoff beschäftigt. Als Christine einst die Chriemhild in Raupachs „Nibelungenhort" spielte, da gewann in ihm der Plan Gestalt, selbst eine Umdichtung zu wagen. Im November 1855 begann er mit den ersten Niederschriften. 1857 besuchte er auf einer Reise durch Deutschland zusammen mit dem Nibelungendichter Jordan den Philo-

sophen Schopenhauer in Frankfurt a. M., mit dessen Weltanschauung er sich kurz zuvor bekannt gemacht hatte; in Stuttgart suchte er Mörike, in Weimar Dingelstedt auf. Hier brachte ihm im nächsten Jahre die Aufführung der „Genoveva" einen überraschend glänzenden Erfolg, an dem ganz Deutschland und Österreich teilnahmen. An Dingelstedt sandte er denn auch im Herbst 1859 die ersten beiden Teile der Nibelungen-Trilogie; der letzte Teil wurde am 22. März 1860 während des ersten Frühlingsgewitters fertig. Diese Arbeit, gestand Hebbel, habe zum größten Glück seines Lebens gehört. Am 31. Januar 1861 gingen die beiden ersten Stücke in Anwesenheit des Dichters, der soeben in München und Paris gewesen war, über die Bretter der Weimarer Bühne, wiederum mit ungeheurem Erfolge. Jetzt erst stand Hebbels Ruhm fest — als des größten Dichters seit Schiller und Goethe, wie nach der Vorlesung des dritten Stücks der Großherzog zu ihm sagte. Freilich ergab sich dadurch auch ein unlöslicher Konflikt mit Wagner, der noch neun Jahre nach Hebbels Tode dessen „Nibelungen" in dem Aufsatz „Über Schauspieler und Sänger" herabzog.

Hebbels letztes Werk ist Fragment geblieben. Es war wie bei Schiller eine „Demetrius"-Tragödie. Ein scheinbar nur rheumatisches Leiden, das ihn schon lange quälte, offenbarte sich schließlich als Erweichung der Wirbelsäule und der Rippen. Am 18. März 1863 konnte er noch seinen fünfzigsten Geburtstag feiern. Eine besondere Freude wurde ihm in diesem letzten Lebensjahre durch die Krönung seiner „Nibelungen" mit dem Schillerpreise zuteil. Bald fühlte auch er, daß er nicht zu retten war. „O Gott", rief er in den letzten Wochen, „wie gern lebe ich! Ich bin ja so ganz zufrieden! Niemand ist schläfrig zum Todesschlaf; jeder hat noch Lust, ein Stündchen aufzubleiben."

Am 13. Dezember 1863 gegen sechs Uhr morgens ist Friedrich Hebbel gestorben, bis zuletzt von seiner Gattin und Tochter mit Liebe umgeben.

Eine so viel angefochtene Persönlichkeit wie die seinige bedarf noch einer zusammenfassenden Würdigung, für die wiederum sein ihm so eng befreundeter Biograph Emil Kuh die Grundlagen liefern muß. Es kam zwar zum Bruch zwischen den beiden Männern (im Jahre 1860), da Kuh nicht wie der vorsichtigere Adolf Glaser sich den herrischen Ansprüchen Hebbels rechtzeitig entzogen hatte und sich zuletzt nur gewaltsam loslösen konnte, um sein Selbstbestimmungsrecht zu wahren, — aber an Hebbels Sterbelager knüpfte sich der zerrissene Faden wieder zusammen.

Niemals, sagt Kuh, sei er einem Menschen begegnet, der heftiger, leidenschaftlicher und zugleich gerechter gewesen sei als Hebbel. Und so scharfkantig sein Wesen in seinem persönlichen Auftreten wie in seinen Dichtungen in Erscheinung trat, so kindlich pietät- und schonungsvoll ist er im Menschlichen wie im Geistigen geblieben, besonders überall da, „wo ihm" — so berichtet sein Freund — „die menschliche Bedürftigkeit aufging, und wo gleichsam die Natur selbst um Schonung bat. Der schlafende wie der essende Mensch war ihm heilig und was dem einzelnen als heilig galt, ebenfalls..... Er achtete jede wirklich fromme Empfindung, ja sogar jedes Vorurteil und jede Einbildung, wenn er spürte, daß einer wehrlos in ihr befangen

war. Der Frau, die durchaus nicht zu dreizehn speisen wollte, erteilt er keine weisen Lehren; die Mitteilung, daß ein Sterbender sich bei seinem liebsten Freunde aus weiter Ferne angemeldet habe, hörte er, wenn dieser sie vorbrachte, mit treuherziger Gläubigkeit an."

Hebbel wußte, daß es nicht leicht war, mit ihm zu leben, denn seine unzähmbare Heftigkeit brach oft hervor wie ein Vulkan. In seelischer Einsamkeit groß geworden, war er von unsäglicher Reizbarkeit. Dazu gesellte sich eine gewisse, auf dem Bewußtsein seiner hohen künstlerischen und kulturellen Mission fußende Selbstsucht, die natürlich nicht mit der gewöhnlichen zu vergleichen ist. Er habe sich, erzählt sein Freund, die Fähigkeit zugesprochen, ein Menschenwesen, das er beseitigen wolle, durch die bloße Konzentration des Willens aus der Welt hinauszudenken. Eine „geheimnisvoll bannende wie erschreckende Wirkung auf die Menschen" sei von ihm ausgegangen. „Weil aber", sagt er, „Hebbels Heftigkeit gleichsam dämonisch geründert war, darum verletzte sie nicht im gemeinen Sinne wie die Aufwallung eines rohen Naturells, und weil man, einmal mit ihm vertraut, an dem wild erzürnten Manne immer auch das Leiden empfand, so vergaß man, indem er verwundete, selten, daß der Angreifer gleichsam blutete." Hebbel habe sich wohl gekannt, sei aber zugleich überzeugt gewesen, daß auf seiner Reizbarkeit der dichterische Prozeß beruhe. „Wenn ich sie dereinst nicht mehr habe", sagte er, „dann wird auch kein erträglicher Vers mehr zustande kommen." Besonders in sittlicher Hinsicht kannte sein Temperament keine Grenzen. Eine Viertelstunde lang lief er in Gmunden mit rheumatischen Füßen hinter einem Manne her, der sich zu einer bebuschten Stelle am See geschlichen hatte, wo sich mehrere Frauen nach dem Bade ankleideten. „Ich hätte den Kerl erschlagen", rief er nachher, „wenn er mir nicht entwischt wäre."

Es ist bezeichnend für diesen großen Seelenleser, daß er am Ende von den Menschen zu den Tieren floh und die Geselligkeit, nachdem auch der Bruch mit Kuh vollzogen war, nur noch bei seinen beiden Christinen, d. h. Gattin und Tochter suchte. Besonders liebte er wie Jean Paul die Eichkätzchen, von denen er zwei zahme selbst besaß. Wenn es kalt war, durften sie ihm sogar unter den Rock in die Achselhöhle schlüpfen. Er vergaß sie nicht einmal, als er zu kurzem Besuch in London weilte. Nach dem Tode der beiden Tierchen, die er eigenhändig mit Wehmut begrub, verschaffte er sich ein drittes, mit dem er noch auf dem Sterbebette spielte.

Hebbel ist in seiner Totalität sicherlich nicht der Dichter für alle. Ein jeder faßt ihn anders auf. Der eine sucht Romantik in ihm, der andere nennt ihn — mit sicherlich viel größerem Recht — den unromantischsten Menschen seit den Tagen der Romantik. Er sprach zu keiner Menge, sondern immer nur zu dem einzelnen in ihr. Niemand wußte es besser als er, daß der Mensch im Grunde allein sei. In seinem Gedicht „Du bist allein" klingt es aus mit grausamer Härte:

Ohne Gefolge betrittst du die Welt und ohne Geleite
Gehst du wieder hinaus.

Aber gerade Hebbels Gedichte zeigen uns, daß er nur mit Schmerzen allein war.

3. Hebbels Lyrik.

Die du über die Sterne weg
 Mit der geleerten Schale
Aufschwebst, um sie am ew'gen Born
 Eilig wieder zu füllen:
Einmal schwenke sie noch, o Glück,
 Einmal, lächelnde Göttin!
Sieh, ein einziger Tropfen hängt
 Noch verloren am Rande,
Und der einzige Tropfen genügt,
 Eine himmlische Seele,
Die hier unten in Schmerz erstarrt,
 Wieder in Wonne zu lösen.
Ach! sie weint dir süßeren Dank,
 Als die anderen alle,
Die du glücklich und reich gemacht;
 Laß ihn fallen, den Tropfen!

Dieses Gedicht, vielleicht das schönste, das Hebbel gelungen ist, enthüllt vollkommen den Charakter seiner Lyrik, ist ein vorbildlicher Vertreter dieser ganzen poetischen Gattung, die ihm die „unmittelbarste Vermittlung zwischen Subjekt und Objekt" bedeutete. Diese Unmittelbarkeit gerade, die einen Hebbel schwere Schmerzen und Mühen kostete, hat andererseits verhindert, daß seine Lyrik leicht den Weg zu andern Menschenherzen findet, denn diese sind in den meisten Fällen ganz anders geartet als bei Hebbel. Vor allem wird die Sprödigkeit der Empfindung und des Ausdrucks, die auch in dem soeben zitierten „Gebet" hörbar wird, den hastig vorübereilenden Lebenswanderer, der den Blick auf seine Ziele und seinen Tag heftet, nur selten berühren. Darüber muß sich klar sein, wer mit unbefangenem Genießen oder befangener Kritik an Hebbels Lieder, Balladen und andere Gedichte herantritt.

Trotz dieser Herbheit vermag nichts so überzeugend wie seine Lyrik den Einwand zu entkräften, daß Hebbel nur ein Ideenbildner — nur, und wieviel wäre doch schon das! — gewesen sei. Rhythmus und Reim waren ihm restlos untertan. Der Wohlklang der Verse im „Nachtlied" erinnert an Lyriker wie Heine und Lenau, die doch den tiefen, schwergründigen Ernst des Tragikers nicht hatten:

Quellende, schwellende Nacht,
 Voll von Lichtern und Sternen:
 In den ewigen Fernen,
Sage, was ist da erwacht?

Herz in der Brust wird beengt,
 Steigendes, neigendes Leben,
 Riesenhaft fühle ich's weben,
Welches das meine verdrängt.

Schlaf, da nahst du dich leis,
 Wie dem Kinde die Amme,
 Und um die dürftige Flamme
Ziehst du den schützenden Kreis.

Man fühlt mit dem Dichter, wie er um das treffende Wort ringt, das seinem Innersten entsprechen soll, wie sein Gedicht er selbst ist, sein Bestes in ihm, unmittelbar erschlossen und mitgeteilt. Es geht oft wie ein tiefes Aufstöhnen durch die lyrischen

Verse dieses Sprödesten der Spröden, wie Nacht und Tod und dabei doch auch in der stillen Trauer über das Dahin für immer die Innigkeit des Lebens; so im „Requiem“:

> Seele, vergiß sie nicht,
> Seele, vergiß nicht die Toten!
> Sieh, sie umschweben dich,
> Schauernd, verlassen,
> Und in den heiligen Gluten,
> Die den Armen die Liebe schürt,
> Atmen sie auf und erwarmen
> Und genießen zum letztenmal
> Ihr verglimmendes Leben.
> Seele, vergiß sie nicht,
> Seele, vergiß nicht die Toten!
> Sieh, sie umschweben dich,
> Schauernd, verlassen,
> Und wenn du dich erkaltend
> Ihnen verschließest, erstarren sie
> Bis hinein in das Tiefste.
> Dann ergreift sie der Sturm der Nacht,
> Dem sie, zusammengekrampft in sich,
> Trotzten im Schoße der Liebe,
> Und er jagt sie mit Ungestüm
> Durch die unendliche Wüste hin,
> Wo nicht Leben mehr ist, nur Kampf,
> Losgelassener Kräfte
> Um erneutes Sein.
> Seele, vergiß nicht die Toten!
> Seele, vergiß sie nicht!

Dieses, der Kampf um das Sein, die Grenzlinien zwischen dem, was lebt, und dem, was tot ist, mußten den Lyriker Hebbel besonders beschäftigen, weil sie die Voraussetzungen seiner tragischen Dichtungen waren. Weltschmerz und Melancholie, wie sie aus Lenaus Liedern klingen, blieben indessen Hebbels Lyrik fern, weil seine Seele viel zu nachdenklich war, als daß sie lediglich traurigen Stimmungen nachgehangen hätte. Von sanfter Trauer, ja überhaupt von elegischer Stimmungspoesie ist in seinen Liedern nichts zu spüren. Er wußte stets, was er sagen und formen wollte, und er wollte, was er wußte — denken wir nur an seinen Aufsatz über Erkenntnis und gestaltende Kraft im Dichter. Darum hatte sein Lied auch meist die Neigung, zu trüb besinnlicher Erzählung, zur Ballade hinüberzuwechseln. Es ist nun ganz merkwürdig, wie wenig bekannt seine Balladen sind, wie geringe Neigung sie zeigen, volkstümlich zu werden. Unwillkürlich fühlt der Leser, der Hörer, daß die Schönheit dieser Verse strengem Nachdenken entstamme, daß sie sich mehr an den Verstand als an das Gemüt wende.

Wie seine Dramen, so haben auch seine Gedichte etwas Erbarmungsloses. Hebbel wühlt in dem Unheil, das dem bloßen Dasein entquillt. Wir wissen, wie der

Künstler in ihm den Menschen niederzwang in seinem Verhältnis zu Elise Lensing. Die höhere Kraft unterwirft sich die niedere, gleichgültig ob dabei ein Mensch seelisch zugrunde geht. Der Dichter nimmt wie der Maler dem Mädchen die Seele, um sie in seine Schöpfungen hineinzustecken, und läßt sie darüber sterben. Das Entsetzliche dieses Vorganges kommt dem Menschen Hebbel zum Bewußtsein, ergreift und schüttelt ihn — er kann nicht anders, als handeln, wie er tut, aber er kann es künstlerisch sagen, in Marmor hauen:

Ein Maler trat heran zu mir:
„Ich male dir ihr Bild!"
Ich führt' ihn alsobald zu ihr,
Sie litt es freundlich-mild.

Er malte unter Spiel und Scherz
Das süße Angesicht,
Sie fühlte seltsamlichen Schmerz,
Doch sagte sie es nicht.

Er malte ihrer Wangen Rot,
Des Auges Glanz zugleich,
Da ward ihr Auge blind und tot
Und ihre Wange bleich.

Und als sie ganz vollendet stand,
Die liebliche Gestalt,
Da griff ich nach des Mädchens Hand,
Doch die war feucht und kalt.

Der Maler sah mir schweigend zu,
Dann rief er spöttisch drein:
„Ich wünsch' der Jungfrau gute Ruh',
Sie wird gestorben sein."

Ja, das Leiden und Sterben ist auch in Hebbels erzählenden Gedichten der eigentliche Wesenskern, selbst da, wo es sich wie in der „Odaliske" um das Thema der höchsten Lebenslust handelt. Die edlere Liebe aber finden wir bei ihm meist als herbe Erinnerung an ein Einst wie in der lyrischen Reihe „Ein frühes Liebesleben", wo der stille Friedhof mehreren gefühlstiefen Liebesliedern den Charakter gibt. Aber wer hätte der Liebe ein schöneres Lied gesungen als Hebbel in den wortkargen drei Strophen „Ich und Du":

Wir träumten von einander
Und sinken zurück in die Nacht.
Wir leben, um uns zu lieben,
Und sind davon erwacht,

Du tratst aus meinem Traume,
Aus deinem trat ich hervor,
Wir sterben, wenn sich Eines
Im Andern ganz verlor.

Auf einer Lilie zittern
Zwei Tropfen, rein und rund,
Zerfließen in Eins und rollen
Hinab in des Kelches Grund.

Eine wundersame Feierlichkeit ruht — man achte einmal darauf — auf allen Gedichten Hebbels, allen ohne Ausnahme. In vielen Fällen steigert sich dieser priesterliche Ton zu einer Weihe, die nicht dieser Erde anzugehören scheint. Da überschreitet der Dichter die Grenze des Diesseits, und ehrfürchtig schauend bleiben stehen, die ihm folgten. Hören wir seinen leisen Hymnus auf „Die Weihe der Nacht":

Nächtliche Stille!
Heilige Fülle,
Wie von göttlichem Segen schwer,
Säuselt aus ewiger Ferne daher.

Was da lebte,
Was aus engem Kreise
Auf ins Weit'ste strebte,
Sanft und leise
Sank es in sich selbst zurück
Und quillt auf in unbewußtem Glück.

Und von allen Sternen nieder
Strömt ein wunderbarer Segen,
Daß die müden Kräfte wieder
Sich in neuer Frische regen,
Und aus seinen Finsternissen
Tritt der Herr, so weit er kann,
Und die Fäden, die zerrissen,
Knüpft er alle wieder an.

Das edle Pathos seiner Lyrik läßt ihn als Seher erscheinen, der einsam und unverstanden durch die Welt schreitet, betend und segnend, geweiht durch die Fülle der Schmerzen und Entbehrungen, die ihm das Leben beschied, für ein höheres Los:

Geht stumm an dir vorbei die Welt,
So fühle stolz und andachtsvoll:
Ich bin ein Kelch, für Gott bestellt,
Der ihn allein erquicken soll.

Das ist freilich ein Beruf, mit dem sich keiner vergleichen kann. Und so sagt er an einer anderen Stelle nach einer Apotheose an den Schmerz:

Greife ins All nun hinein!
Wie du gekämpft und geduldet,
Sind dir die Götter verschuldet,
Nimm dir, denn Alles ist dein!

Nun versagen sie Nichts
Als den letzten der Sterne,
Der dich in dämmernder Ferne
Knüpft an den Urquell des Lichts.

Ihm entlocke den Blitz,
Der dich, dein Ird'sches verzehrend
Und dich mit Feuer verklärend,
Löst für den ewigen Sitz.

Zu diesem Bilde fügt es sich, daß die außermenschliche Natur nur dann Klang gewinnt, wenn menschliche Ergriffenheit ihr ihn leiht. Hier tritt Hebbel in schroffen Gegensatz zu einem epischen Dichter, den er ob der Darstellung des Kleinen und der von Menschen nicht belebten Natur gering achtete: Adalbert Stifter. Das Kätzchen wie der Hund seiner Jugend leben doch nur durch ihre Beziehung zu ihrem menschlichen Freunde weiter:

Schau ich in die tiefste Ferne
Meiner Kinderzeit hinab,
Steigt mit Vater und mit Mutter
Auch ein Hund aus seinem Grab.

Man schaffte diesen treuen Gefährten seiner Kinderzeit beiseite, weil er den Fehler hatte zu wachsen und Nahrung zu verzehren, und der Schmerz des Kindes um seinen Freund bringt diesem Unsterblichkeit.

Hebbel zeigt in seiner Lyrik strenge Beobachtung der äußeren Form. Die Kargheit seines Ausdrucks vertrug sich gut mit dem Sonett und dem antiken Versmaß, dem er sowohl in den Hexametern seines Idylls „Mutter und Kind" wie in den Distichen seiner zahlreichen Epigramme Rechnung trug. Für diese letzteren kam freilich noch seine Neigung zur Reflexion und zu bewußt künstlerischer Gestaltung des abstrakten Gedankens fördernd hinzu.

Unerbittlich hart ist die Wirklichkeit, die auch in den epigrammatischen Dichtungen Hebbels wie „Wüstenbild" oder „Schwalbe und Fliege" zutage tritt. Dennoch ist er weit vom Naturalismus, ja selbst von der Schilderung großstädtischen Elends entfernt, wie wir sie bei Dickens finden. Bezeichnend ist sein Spruch „An die Realisten":

Wahrheit wollt ihr; ich auch! Doch mir genügt es, die Träne
Aufzufangen, indes Boz ihr den Schnupfen gesellt.
Leugnen läßt es sich nicht, er folgt ihr im Leben beständig,
Doch ein gebildeter Sinn schaudert vor solcher Natur.

Wenn man ihm, der Naturdichtern wie Stifter vorwarf, Menschen nicht bilden zu können, vorhielt, er selbst bilde nur Ideen, nicht Gestalten, so antwortete er, auch hierdurch wieder seine realistisch-psychologische Kunst umgrenzend („Idee und Gestalt"):

Blumen nur hätt' ich gemalt und Bäume und Kräuter, nichts weiter?
Lieber Tadler, nur so wird ja die Sonne gemalt.

Epigramme muß man einzeln würdigen, ist doch jedes ein Stück von des Autors Geist, das er absplitterte mit der ausdrücklichen Bestimmung, außerhalb eines größeren Zusammenhanges aufgenommen und verstanden zu werden. Wir tun daher gut, hier einige besonders charakteristische für sich selbst sprechen zu lassen:

Friedrich der Große.

Friedrich suchte die Kunst, nicht einzuschlafen, vergebens;
Andre haben die Kunst, nicht zu erwachen, entdeckt.

Bedingtes Vertrauen.

Heute trau' ich dir noch, doch morgen nimmer, du bist nur
Darum gut, weil du glaubst, daß es die anderen sind.

Homo sapiens.

Welch ein Narr ist der Mensch! In allem muß er sich spiegeln!
Selbst in Sonne und Mond hat er sein Antlitz entdeckt.

Mahnung.

Fürchte die schlechteste Fliege! Sie kann den edelsten Wein dir
Doch verderben: sie fällt eben hinein und ersäuft.

Goethes Biographie.

Anfangs ist es ein Punkt, der leise zum Kreise sich öffnet,
Aber, wachsend, umfaßt dieser am Ende die Welt.

Die deutsche Literatur.

Deutsche Literatur, du schnurrigstes Stammbuch der Völker!
Jeder schreibt sich hinein, wie es ihm eben gefällt.

Politische Situation.

Oben brennt es im Dach, und unten rauchen die Minen,
Aber mitten im Haus schlägt man sich um den Besitz.

Ausgleichung.

Einem warf ich im Schiffbruch ein Brett zu. Vom Tode gerettet
Sprach er: „Was kostet das Brett? Dankbar bezahl' ich das Holz!“

Das Sterben.

Ist der Tod nur ein Schlaf, wie kann dich das Sterben erschrecken?
Hast du es je noch gespürt, wenn du des Abends entschliefst?

Halt nicht zu fest .....

Halt nicht zu fest, was du gewannst,
Und schlag's dir aus dem Sinn,
Denn eh' du's recht beweinen kannst,
Bist du schon selbst dahin.

Diese kleine Auslese zeigt den Hebbelschen Ernst auch bei komischen Gegenständen. Die Distichen sind eher schwerfällig und rauh als flüssig und elegant. Sie haften auch nicht im Ohr wie diejenigen Goethes und Schillers oder anderer viel geringerer Dichter. Man müßte sie mühsam erlernen, um sie im Gedächtnis zu behalten. Auch mit den blanken, glatt gefeilten Sinngedichten Lessings lassen sie sich nicht vergleichen.

Um so weniger möchten wir sie missen. Jeder Vers Hebbels hat von seinem Lebensblut getrunken, und das war ein seltenes, kostbares Blut.

4. Hebbels Novellen.

Dramatische und lyrische Produktion lasse sich wohl vereinigen, nicht aber dramatische und epische, hat Hebbel selbst einmal gesagt. Die größten Dichter der Weltliteratur entkräften freilich seine Behauptung, und auch für ihn trifft sie nur bedingt zu. Ein Epiker im Stil Homers war er gewiß nicht, und Novellist war er auch nur auf der Vorstufe zum Drama in seiner Jugend. Das kann uns aber nicht hindern, seine Novellen für sich zu betrachten, und kann uns nicht veranlassen, seine novellistische Kunst zu unterschätzen.

Der Erzähler Hebbel scheint sich vorwiegend an den Romantikern, an Jean Paul, E. T. A. Hoffmann und Heinrich von Kleist herangebildet zu haben. Eine große Anzahl von nicht ausgeführten Plänen und Motiven, deren Aufzeichnung bis in sein Todesjahr reicht, deutet indes darauf hin, daß der Dramatiker Hebbel auch als Novellist

ganz selbständige Wege gegangen wäre, wenn er die dramatische Gestaltung nicht vorgezogen hätte.

Die früheste seiner Erzählungen ist das Nachtgemälde „Holion" aus dem Jahre 1830, in dem bereits die pessimistische Weltanschauung und der realistische Schluß als Gegensätze zu den vorhin genannten Vorbildern auffallen. „Dichtes Dunkel", so beginnt der siebzehnjährige Hebbel, „bedeckte den Erdkreis; kein freundlich Sternenauge blickte auf ihn hernieder; schaurig pfiffen die Winde; prasselnd troff der Regen. Holion, der arme, matte Jüngling, schwankte einsam auf den Bergen umher, gefoltert von unendlichem Kummer: seine Braut war ins Reich des Todes hinübergeschlummert." Das klingt romantisch, und romantisch ist auch die Einkleidung: der gute Holion träumt, wenn auch nicht wie Novalis' Ofterdingen, von der blauen Blume. „Und er erwachte", schließt Hebbel. Damit hätte ein Romantiker freilich nicht schließen dürfen.

Ein Jahr später entstand die Erzählung „Der Brudermord". Das ist eine rechte schreckliche Jünglingsgeschichte, von der man wirklich nur den Titel zu kennen braucht. Aber ist es nicht, als höre man Jean Paul, wenn es heißt, nachdem Eduard den vermeintlichen Kutscher und Entführer seiner Laura, seinen Bruder, erschossen hat: „Die Liebenden lagen einander in den Armen — zwei morgenrote Wolken, die in eine zergehen"?

An E. T. A. Hoffmann dagegen erinnert deutlich die Novelle „Der Maler" (1832), nicht nur mit dem Grundgedanken: des Künstlers Sehnsucht nach dem Ideal darf nie durch den wirklichen Besitz abgelöst werden. Der Held der Novelle ist Raffael Sanzio. Auffassung und Ausdruck sind romantisch, zumal die Vergleiche, aus denen indes z. T. auch die Jugend des Autors redet; so wenn ihm das Mädchen „blaß wie eine Lilie, aber schön wie ein Engel" erscheint, wie „eine verkörperte Himmelsmusik". Demselben Jahre (1832) gehört die nicht minder romantische „Räuberbraut" an. Die Dichtungen der Räuberromantik werden Hebbel nicht fremd geblieben sein. Bestimmte Anklänge finden sich auch — namentlich für seinen Helden Victorin — in Contessas „Todesengel", Hoffmanns „Ignaz Denner", Zschokkes „Abällino" und vielleicht sogar in Schillers „Räubern" (Kosinsky). Heiße Liebe, verfolgte Unschuld und am Ende zwei zerschmetterte Leichname — das alles ist ebenso romantisch wie die Bilder: zur Kühlung des Gefühls reicht kein Weltmeer hin, und als vollendete Mannesschönheit schreitet Victorin in einem schwarzen Gewande mit blutrotem Gürtel, in dem Dolche und Pistolen starren, durch die „Waldeseinsamkeit". Wie wenig bekannt ist dieser junge Novellendichter!

Einen bedeutenden Fortschritt zeigt der — von Hebbel später als seine erste Erzählung bezeichnete — „Barbier Zitterlein", der erst 1835 in Hamburg ausgeführt wurde. Contessas Einfluß steht freilich auch hier außer Frage, besonders durch die Novelle „Der Todesengel". Hebbels Geschichte von Leonhard Ziegler, der als Barbiergeselle bei Zitterlein eintritt, die Liebe von dessen Tochter Agathe gewinnt und schließlich den Meister durch sein und Agathens Kind überzeugt, daß er kein Satan sein kann — denn „Kinder kommen von Gott" —, ist heute nur noch mit literarhistorischem Interesse zu lesen. Damals erregte sie Aufsehen. Die Mystik, der Überschwang des

Ausdrucks, Zitterleins abenteuerliches Bettlerleben, die Zigeunerin, die lyrischen Einlagen, zumal die „gar grausige Romanze“: „Es war ein Mädchen, wohl stolz und schön“ — das alles sind wiederum deutliche Attribute der Romantik.

Die Entstehung der weiteren Novellen ist nicht durchweg sicher der Zeit nach zu bestimmen; da sie indessen nicht geeignet sind, ohne Zuhilfenahme der Dramen ein Bild von Hebbels Entwicklung zu geben, so kommt es hier auf die genaue Chronologie auch nicht an. Von den beiden Skizzen des Jahres 1837 „Die Obermedizinalrätin“ und „Ein Abend in Straßburg“ überrascht die erstere durch ihren witzigen Schluß, während die letztere mehr ein romantischer Monolog als eine Erzählung ist. Einer noch früheren, der ersten Hamburger Zeit gehören einige Novellen an, die in ihrer ursprünglichen Gestalt nie zutage getreten sind. Da ist zuerst „Herr Haidvogel und seine Familie“, eine Erzählung, die nur in einer Überarbeitung von 1847/48 vorliegt, aber unter dem Titel „Herr Weiß“ schon 1835/36 verfaßt wurde. Es handelt sich hier um einen Prahler, der den großen Herrn spielt, sich dabei zugrunde richtet, dadurch aber die Energie seiner Gattin weckt, die nun die Zügel in die Hand nimmt. Ebenfalls noch in Hamburg entstanden ist „Pauls merkwürdigste Nacht“, 1847 neu bearbeitet. Paul ist feige, will aber nur für vorsichtig gehalten werden. Um neun Uhr abends liest er hinter dem Ofen eine Räubergeschichte, seinen Pudel zu seinen Füßen. Da bringt ihm der Bruder, ein Schreiber auf dem Amt, einen Brief, den er nach der zwei Meilen entfernten Stadt tragen soll. Widerstrebend übernimmt er, einer Mordgeschichte im Wochenblatt eingedenk, den Auftrag. Die seelischen Schrecknisse während des Marsches werden nun geschildert, bis er hinter sich laut seinen Namen rufen hört. Entsetzt flieht er davon, läßt am Stadttor den Verfolger verhaften und erkennt nun, daß es sein Freund Jakob ist, mit dem er in aller Ruhe den Weg hätte zusammen machen können. Das ist alles und doch nicht alles, denn hier offenbart sich eine psychologische Feinmalerei, mit der ein moderner Impressionist Ehre einlegen könnte.

Am 8. Juni 1836 vollendete der Dichter in Heidelberg die Novelle „Anna“, die wiederum 1847 in ein neues Gewand gesteckt wurde. Kleine Ursachen, große Wirkungen: die junge und fleißige Magd Anna, der ihr verlebter Gebieter Freiherr von Eichental vergeblich nachgestellt hat, wird von diesem wegen ihres Gesanges an einem Sonntagmorgen zur Rede gestellt, dann, weil sie in der Verwirrung eine Terrine zerbricht, geohrfeigt, und nun erhält sie den Befehl, anstatt wie die anderen gefälligen, leichtfertigen Mägde zur Kirmse zu gehen, bis in die Nacht Flachs zu hecheln. Die Schilderung des Zustandes, in dem sie das tut, zeigt Hebbel wieder als psychologischen Meister: „Sie setzte sich, das Gesicht gegen die Fenster gewendet, so, daß sie alle Fröhlichen, die aus dem Dorfe auf die Kirmse zogen, sehen und ihre munteren Gespräche hören konnte, an die Arbeit, die sie in dumpfer Emsigkeit begann, und, wenn sie auch zuweilen in unbewußtes Hinbrüten versank, doch sogleich aus diesem wie vor Schlangen- und Tarantelstich schreckhaft auffahrend, mit verstärktem, ja unnatürlichem Eifer fortsetzte.“ Durch Zufall steckt sie mit dem Licht die Flachskammer in Brand, nachdem sie soeben noch Friedrichs, des ihr geneigten Bedienten, Bitten, zum Tanze zu kommen, stand

haft abgelehnt hat. Alsbald stehen Schloß und Dorf in Flammen. Entsetzt stürzt Anna davon, dann sucht sie todesmutig zu löschen und zu helfen, verliert den Verstand und stürzt sich, als Friedrich sie retten will, in die Glut. Der ergrimmte Diener stößt den Freiherrn mit dem Fuß gegen den Leib, daß er rücklings zu Boden schlägt, und läßt sich dann verhaften. Der Freiherr befiehlt am nächsten Tage, als er die Ursache des Brandes erfährt, Annas Gebeine „aus dem Schutt hervorzusuchen und sie auf dem Schindanger zu verscharren. Dies geschah." Man sieht, es ist eine richtige Hebbelsche Tragödie und mit den bisher behandelten Motiven nur äußerlich verwandt. Aus sittlicher Größe entwickelt sich in dieser unmoralischen Welt unerbittliche Tragik, und kein Wort der Teilnahme, des Bedauerns weiß der Dichter den beiden Wörtchen zuzufügen: „Dies geschah." Und dramatisch spielt sich auch dieses Stück Leben vor uns ab, man braucht zu den Reden nur in Rollenform die Namen zu setzen.

Wie die „Anna", die vielfach an H. v. Kleists Novellistik erinnert, entstand in Heidelberg (1837) die sehr bekannte Erzählung „Eine Nacht im Jägerhause", die in einer Bearbeitung von 1842 erhalten ist. Diese anekdotenhafte Geschichte von der Einschüchterung zweier Studenten durch einen Jäger, der ihre abfälligen Bemerkungen über seine Mutter belauscht hat, weisen mehr auf Tieck oder E. T. A. Hoffmann als auf Hebbel.

Um die Wende des Jahres 1836/37 schuf Hebbel sein „niederländisches Gemälde" „Schnock", das in neuer Gestalt 1850 ans Licht trat. Zuvor muß man den Dichter selbst darüber hören (in einem Brief vom 12. Januar 1839): „Ich habe in diesen Tagen den Schmelzle von Jean Paul, der mir zum Schnock die erste Anregung gab, einmal wieder gelesen und mich überzeugt, daß Schnock nicht der bloß fortgespielte hasenherzige Feldprediger, sondern ein ganz neuer Charakter ist. Ich fürchtete wirklich, das Vorbild möge stärker eingewirkt haben, als mir lieb sein könnte, doch meine Furcht war Gottlob ungegründet. Nur Böswilligkeit kann mir Nachahmung vorwerfen, Schnocks Feigheit ist eine ganz andere als Schmelzles." Die beiden Charaktere unterscheiden sich hauptsächlich dadurch voneinander, daß der Feldprediger Schmelzle durch dauernde Bedenken und übertriebene Vorsicht feige wird, während der Schreiner Schnock trotz seines ungewöhnlichen Körpermaßes ein Kind bleibt und infolge übertriebener Friedfertigkeit der Feigheit verfällt: ein Mann, „breitschultrig, von gewaltigem Knochenbau, aber mit einem Gesicht, worauf das erste Kindergreinen über empfangene Rutenstreiche versteinert zu sein schien; ein Bär mit einer Kaninchen-Physiognomie". Schnock selbst ist es, der einem Reisenden die tragikomische Geschichte seines Lebens erzählt (im zweiten Kapitel, während das erste und dritte als Rahmen dem Berichterstatter eingeräumt werden). In dieser Erzählung, die man auch einen kleinen humoristischen Roman nennen könnte, kommt die realistische Kleinmalerei Hebbels vielleicht am stärksten zur Geltung.

Der „Schnock" fällt bereits in die Münchener Zeit des Dichters, in der auch der „Schlägel", die „Vagabonden" und der „Rubin" geschrieben wurden.

„Sie ist mir lieb, aber fast niemand kann sie ausstehen", schrieb Hebbel an Bamberg am 27. Mai 1847 von seiner damals erscheinenden, aber schon 1837 vollendeten komi-

schen Novelle „Der Schneidermeister Nepomuk Schlägel auf der Freudenjagd". Eigentlich bietet er gar keine Erzählung, sondern nur ihr erstes Kapitel, die bloße Charakteristik des „Helden". Schlägel ist der Typus der Menschen, die ihr Vergnügen darin suchen, überall einen Anlaß zum Verdruß zu entdecken, und die geradezu nach Stoff für ihre Galle forschen. Eine so unliebenswürdige Natur war für einen Hebbel der geeignetste Gegenstand künstlerischer Nachbildung. Schlägel fühlt sich stets vernachlässigt und hintangesetzt. Bettelkinder könnte er durchprügeln, weil sie ihn nicht anbetteln. Militärmusik am Schwanen-Platz — Schlägel, geboren im Albrecht-Dürer-Hause zu Nürnberg, haust in München — ergötzt ihn nur, wenn es grimmig kalt ist und den Spielleuten die Finger erstarren. Bei Festen „hält er sich am liebsten in der Nähe des sogenannten Rettungszeltes für Verunglückende auf, hat aber selten die Satisfaktion, einen Erquetschten, vom Pferde Gestürzten oder sonst Beschädigten hineinbringen zu sehen, und schimpft darum das ganze Fest eine Lumperei." Also wirklich ein allerliebster Charakter! Einem schönen Mädchen wünscht er zu dem Geliebten „etwas, was sie nicht verlangt". Ständiger Anlaß zum Ärger ist ihm das prächtige Haar seiner Frau: zwei Kronentaler würde es einbringen, wenn sie es sich abschneiden ließe, und sie tut es nicht. So weiß er also auch durch die Ehe seinen galligen Bedürfnissen zu genügen.

Nur wenig später entstanden „Die beiden Vagabonden", eine Betrugsnovelle — es handelt sich um das Goldmachen —, die ebenfalls Fragment geblieben ist und von Contessas „Schatzgräber", vielleicht auch Tiecks „Abraham Tonelli" beeinflußt zu sein scheint. Die Art der Erzählung schlägt hier in das Gemütlich-Behagliche hinüber, etwas bei Hebbel sehr Seltenes. Hören wir nur den Anfang: „Es war in der alten guten Zeit. Noch saß der Teufel so ruhig und unangefochten auf seinem Thron wie der liebe Gott; wenn es zu dunkler Nachtzeit in den Lüften rumorte, schrieb man es nicht den wilden Gänsen zu, sondern dem wilden Jäger und griff nicht zur Kugelbüchse, sondern zum Rosenkranz."

Nach München gehört auch noch das Märchen „Der Rubin" (1837), das von Hebbel später zu seinem gleichnamigen Lustspiel umgeschaffen wurde. Die Entstehung des Märchens hat er einem Bekannten (Kulke, „Erinnerungen", S. 68 f.) selbst erzählt: „Ich ging mit einem Freunde spazieren. Im Laufe des Gesprächs ließ ich den Blick gleichgültig über die Erde schweifen, da ward mein Auge von einem Blitzstrahl getroffen, der von einem funkelnden Stein hervorgeschossen kam. Schneller aber traf der Strahl mein Auge nicht, als mir folgende Idee durch den Kopf fuhr. Wenn (dachte ich, indem ich mich bückte, um den Stein aufzuheben, ohne meinen Freund in seiner Auseinandersetzung im geringsten zu unterbrechen) in diesem Steine eine Jungfrau verschlossen wäre, die aus dem Zauberbann nur dadurch gelöst werden kann, daß der Eigentümer des Steines sich, ohne daß er darum weiß, freiwillig desselben entäußert; wenn ferner der Stein, gerade wegen des in ihm gebannten Wesens, den Besitzer mit einer so magischen Macht anzieht und fesselt, daß er lieber sein Leben zu verlieren als diesen Stein herzugeben sich entschließen könnte; welch ein wunderbares Motiv wäre das zu einer Reihe von Konflikten! Plötzlich stand auch das ganze Bild fertig vor meiner

Seele." Hebbel berichtet dies als Beleg dafür, daß die Erfindung und Wahl der Stoffe nicht von dem Dichter abhängen, sondern ungerufen und blitzartig zu ihm kommen.

Mit der kleinen Novelle „Matteo" befinden wir uns bereits wieder in Hamburg, wohin Hebbel inzwischen zurückgekehrt war. Begonnen wurde sie im Herbst 1839, vollendet Anfang 1841. „Ich halte sie", schrieb der Dichter in sein Tagebuch, „für mein Bestes in dieser Gattung. Ein wahnsinniger Humor herrscht darin, der durch komische Mittel den höchsten tragischen Effekt erzielt." Eine solche Bemerkung läßt uns aufhorchen. Es ist eine recht grausige Geschichte. Schuldlos von schwerer Krankheit entstellt, will der Hauptträger der Handlung ergrimmt der Schurke werden, als der er bei den Menschen infolge seines Antlitzes gilt. Aber gerade seine Häßlichkeit verhilft ihm zum Glück, das scheinbar so furchtbare Schicksal erweist sich als segensreich. Matteo ist ein junger Genuese, der zwar von niedriger Herkunft, aber fleißig, still, bescheiden und — glücklich ist. Von den Blattern befallen, malt er es sich auf seinem Lager aus, wie schön es wäre, wenn jetzt ein liebendes Weib bei ihm säße. Neben ihm wohnt eine Witwe mit ihrer schönen Tochter Felicita, die er schon oft bewundert hat. Nach seiner Genesung schreckt seine Blatternarbigkeit alle, die ihn anders gekannt haben, zunächst zurück, auch Felicita, die sich inzwischen verlobt hat. Überall weist man seine Arbeit ab, nur als Mörder will man ihn dingen. Entschlossen, mit Hilfe eines vom Vater ererbten Dolches zu morden, tut er, durch den Zufall gezwungen, eine Reihe guter Taten, bis im entscheidenden Augenblick ein Kind, der kleine Sohn des Mannes, den er töten will, ihm die blanke Waffe wegnimmt, um damit zu spielen. Dennoch kommt es zu einer Bluttat, jedoch zu einer anderen: Matteo stößt den Mann nieder, der ihn zum Morde hat anstiften wollen und die Mutter des Kindes verführt hat. Jetzt kommt dieser die Erkenntnis ihrer Sünde, die Ehe wird nun erst das, was sie sein soll, und Matteo tritt in den Dienst der Versöhnten. Von seinem Wunsch nach einem Weibe ist keine Rede mehr, er ist jetzt durch seine Häßlichkeit glücklich geworden. Diese ganze Erzählung mutet an wie ein Gefühlsfehler. Der Schluß mag dafür als Beispiel dienen. Nach dem furchtbaren Erlebnis soll die Frau den Leichnam selbst forttragen, wenn sie will, daß ihr Gatte ihr glauben soll. Das erläßt er ihr dann, nachdem sie es versucht hat. „Die Frau verband Matteos Wunde und trug ihm ein gutes Nachtessen auf, und Matteo dachte bei sich selbst, daß, wenn er sich in einem so guten Hause, wo ihm aus allen Ecken die Wohlhäbigkeit entgegen lachte, so plötzlich untergebracht sähe, er dies einzig und allein seiner Häßlichkeit verdanke, und söhnte sich mit der ewigen Macht, die den Reif, innerhalb dessen ein menschliches Dasein sich bewegt, wohl zuweilen zerbricht, aber ihn doch auch zur rechten Zeit wieder zusammenfügt, in seinem Herzen einigermaßen wieder aus." Es gehören Nerven dazu, diesen Gedankengang samt dem guten Nachtessen, während der Mann die Leiche wegschafft, ruhig in sich aufzunehmen, zumal das ursprüngliche Motiv mit Felicita und allem andern gar nicht wieder auftaucht. Der Ausgang widerspricht Hebbels Ideen vom Tragischen. Gewiß ist diese Novelle keine Tragödie. Man sieht aber, wie es dem Novellisten Hebbel ergeht, wenn er einmal einen andern Schluß als den unerbittlich harten wählt, der in dieser zum Unglück berufenen Welt der eigentlich gegebene ist.

Nach dieser Novelle hat Hebbel nur noch eine geschrieben: „Die Kuh" (1849). Auch hier fehlt es nicht an Gräßlichem und Ungeheuerlichem. Zugrunde liegt der Geschichte eine wiederholt auftauchende Anekdote, die Hebbel sich 1843 aus einer Zeitung notierte. Ein Bauer will mit einer Anzahl von Kassenscheinen eine gekaufte Kuh bezahlen, die er erwartet. Um nachzusehen, ob sie noch nicht komme, geht er hinaus. Sein kleines Söhnchen verbrennt inzwischen ahnungslos die Scheine am Licht, weil ihm die Flamme gefällt. Der zurückkehrende Vater schleudert das Kind an die Wand, daß es stirbt, und erhängt sich auf dem Boden. Als die Frau und der Knecht heimkehren, steigt dieser auf der Leiter mit der Laterne auf den Boden, sieht die Leiche, erschrickt, überschlägt sich und bricht den Hals. Die Laterne fällt in einen Strohhaufen, und das Haus geht in Flammen auf, in denen auch die ohnmächtige Frau umkommt und sogar die gerade erscheinende Kuh, die direkt ins Feuer läuft. Solche Stoffe und Motive liebte Hebbel, an ihnen konnte er so recht die eherne Notwendigkeit der tragischen Idee, die traurige Zufälligkeit des ganz unmoralischen Weltgeschehens aufzeigen. Blieb er dabei konsequent wie in diesem Fall, so hat man wenigstens Gelegenheit, die psychologische Durchführung des Grundgedankens zu bewundern. Bitter aber rächte es sich, wenn er, wie im Falle „Matteo", von seiner Linie absprang und eine Novelle zu schreiben versuchte, für die seine besondere Veranlagung nicht die natürlichen Voraussetzungen hergab.

Aus allem ergibt sich, daß Hebbel kein Novellist war und nur insofern Bedeutung auf diesem Gebiet besitzt, als es in Beziehung zu seinen Dramen gebracht werden kann. Immerhin ist die Hebbelsche Kunstprosa, sei es, aus welchem Grunde auch immer, nicht dazu bestimmt, in der Literaturgeschichte, deren Entwicklung im neunzehnten Jahrhundert ohne ihn nicht denkbar ist, übersehen zu werden, als sei sie überhaupt nicht vorhanden, zumal sie über sein innerstes Wesen und sein erstes künstlerisches Werden lange vor der „Judith" neue Aufschlüsse gibt.

5. Hebbels Dramen.

Wer Hebbels Dramen nicht nur ästhetisch in sich aufnehmen, sondern näher auf ihren Wert und ihre Bestandteile hin untersuchen und kritisch betrachten will, der tut gut, sich zuvor mit seiner Theorie des Dramas, zumal des Trauerspiels, bekannt zu machen, die bei der Schilderung seines Lebensganges skizziert wurde. Nicht einmal bei Lessing steht das dramatische Schaffen so ausschließlich im Brennpunkt theoretischen Denkens wie bei Hebbel. Wir aber dürfen jetzt davon absehen, die einzelnen Dramen nun lediglich als Beispiele, als Anschauungsmaterial für eine Idee vorzunehmen — soll doch die Poesie mehr sein als eine Dienerin der Reflexion. Wir wenden uns also nunmehr seinen Dramen als Dichtungen an sich zu, d. h. ohne besondere Rücksicht auf ihren Zusammenhang mit seiner Theorie und seiner künstlerischen Entwicklung.

Bei der Entstehung seines dramatischen Erstlings, der „Judith" (1839), muß man Ursache und Anlaß wohl unterscheiden. Schon in München trug er sich mit dem Plan, eine Tragödie zu schreiben, die darstellen sollte, daß die Gottheit nicht imstande

sei, ihr zu höheren Zwecken gebrauchtes menschliches Werkzeug als Individuum vor der Vernichtung (gemäß den eigenen göttlichen Gesetzen) zu schützen. Dieser Gedanke kam ihm bei dem Studium von Schillers „Jungfrau von Orleans". In der Münchener Galerie sah er dann ein Judithbildnis Pseudo-Giulio Romanos. Der eigentliche Anlaß aber zur Judithdichtung scheint eine Wette gewesen zu sein, als Hebbel bereits wieder in Hamburg war: Gutzkows soeben erschienener „Saul" sei leicht durch ein anderes biblisches Drama zu überbieten.

Den Stoff, den ihm das apokryphe Buch Judith (im 16. Kapitel) darreichte, konnte er nur als Ausgangspunkt brauchen: des Assyrerkönigs Nebukadnezar siegreicher Feldherr Holofernes wird vor Bethulien von Manasses schöner jungfräulicher Witwe Judith, nachdem sie sich ihm mit listiger Berechnung ergeben hat, geköpft, während er trunken von reichlich genossenem Wein daliegt, sein Heer wird darauf leicht von den Ebräern geschlagen, und nun feiert das Volk mit Judith drei Monate lang seinen und ihren Sieg.

Für den Tragiker Hebbel gab das nicht viel her: eine Heldin alten Stils war ihm keine. Dagegen hatte schon Heine über das Judithbildnis des französischen Malers Horace Vernet geschrieben: „In ihrem Auge funkelt süße Grausamkeit und die Lüsternheit der Rache; denn sie hat auch den eigenen beleidigten Leib zu rächen an dem häßlichen Heiden." Dieses wird nun für Hebbel das einzige Motiv. Wohl wird auch seine Judith zu ihrer Selbstentäußerung durch ihre vaterländische Gesinnung veranlaßt. Im Augenblick der Tat aber erwacht ihr Triebleben, das sie ihren ganzen Vorsatz vergessen läßt. So wird denn auch die nachfolgende Tötung des Holofernes nicht der Abschluß eines patriotischen Opfers, sondern der Racheakt eines beleidigten, weil zur Sünde sinnlich entflammten Weibes, d. h. ein Mord. So sei es in Wirklichkeit, deutet der Realist Hebbel an, nicht so, wie es die Bibel oder irgendeine schöne Illusion ausmalt. „Mein Volk ist erlöst", erkennt Judith, „doch wenn ein Stein den Holofernes zerschmettert hätte — es wäre dem Stein mehr Dank schuldig als jetzt mir." Mirza, ihre Magd, lenkt ihre Gedanken auf einen neuen Gesichtspunkt: „Holofernes hat dich umarmt. Wenn du ihm einen Sohn gebierst: was willst du antworten, wenn er dich nach seinem Vater fragt?" Und das ist der Schluß, zugleich das letzte Wort des Dramas: „Ich will dem Holofernes keinen Sohn gebären! Bete zu Gott, daß mein Schooß unfruchtbar sei. Vielleicht ist er mir gnädig." Sollte es doch geschehen, so hat sie sich für diesen Fall als Lohn den Tod ausbedungen, denn dann ist der Beweis erbracht, daß ihr Sohn ihr Ankläger werden müßte, daß also ihre Tat unheilig und in ihrer tiefsten Wurzel unsittlich gewesen ist. „In der Judith", sagt Hebbel im Tagebuch, „zeichne ich die Tat eines Weibes als den ärgsten Kontrast, dies Wollen und Nichtkönnen, dies Tun, was doch kein Handeln ist." Der Sieg des kulturell höherstehenden Judentums über das Heidentum ist daher auch nur ein zufälliger und äußerlicher. Schon diese Problemstellung zeigt ein völlig neues Verhältnis zu den dramatischen Aufgaben, die sich bisher auf den Austrag zwischen dem zweifellos Guten und Bösen beschränkt hatten. Hier werden weder Mitleid noch Furcht von uns erwartet, sondern nur die Anerkennung, daß die vor unseren Augen sich abspielenden Vorgänge zwingend wahr

seien, wahr zugleich als symbolische Zeugnisse für die erbarmungslose Notwendigkeit des Weltgeschehens, von dem der einzelne, namentlich der hervorragende Mensch zerschmettert wird.

In seinem nächsten Drama, der „Genoveva" (1841), in der er das Thema seines früheren Fragments „Mirandola" wieder aufnahm, tritt das Weib nur scheinbar als Trägerin der Handlung in den Vordergrund: der Held ist Golo. Im Februar 1839 beschäftigte Hebbel sich mit den Dichtern des Sturmes und Dranges. Dabei fielen ihm auch die Genovevafragmente Maler Müllers in die Hände, und nun entwarf er einen eigenen Plan. Golo dürfe nicht der Teufel sein, wie im Volksbuch: aus menschlichen Beweggründen, also mit Notwendigkeit müsse er teuflisch handeln. — „Golo liebt ein schönes Weib, das seiner Hut übergeben ward, und er ist kein Werther: darin liegt sein Unglück, seine Schuld und seine Rechtfertigung." So konnte dem Dichter auch Tiecks Drama „Leben und Tod der heiligen Genoveva", das er im Herbst 1840 kennen lernte, nicht mehr viel sagen, als er an die Ausführung schritt, im Gegensatz zur Prosa der „Judith" dieses Mal in fünffüßigen Jamben.

Wie in der „Judith" tritt der grelle Dualismus, jener große Riß zutage, der nach Hebbels Theorie durch die Welt geht. War es dort die heidnische Kraftnatur des Holofernes, so hier die christliche Kindlichkeit des Golo, denen die Schönheit des Weibes zum naturnotwendigen Verhängnis wird. Es kommt für den Schuldbegriff nicht viel darauf an, wie einer ist, und was aus ihm wird, der einzelne und sein Schicksal sind nur die Mittel einer höheren Idee. Auch in der Genoveva knüpft Hebbel, „die Individuen als nichtig überspringend, die Fragen immer unmittelbar an die Gottheit an" — darin sah er den wesentlichen Unterschied zwischen sich und den anderen zeitgenössischen Dramatikern. Der Liebeswahnsinn, der Golo ergreift, zum Übeltäter an Genoveva macht und ihn schließlich antreibt, sich selbst zu richten, ist die Tat der Natur, wie sie die seinige ist. Ohnmächtig ringt hier ein edler Jüngling mit einer Leidenschaft, die mit elementarer Kraft ihn niederzwingt, ohne daß seine Seele das Bewußtsein ihrer sittlichen Verantwortlichkeit verlöre. Und schuldlos duldet Genoveva:

> Nicht weil ich sündigte, erleid' ich dies,
> Ich leide es, weil ich der Sünde mich
> Geweigert habe.

Wie Golo im Grunde nicht gegen Genoveva, sondern gegen sich wütet und so den harten Weltwillen vollzieht, so ist auch die edle Dulderin nur ein Symbol für das allgemeine Menschenleid, das mit der Geburt des einzelnen gegeben ist und gerade durch die großen Seelen eine weithin sichtbare Bedeutung erhält.

In einem „Nachspiel" führte Hebbel 1852 die Versöhnung zwischen Genoveva und Siegfried herbei. Aber dieses Nachspiel ist keine harmonische Ergänzung des Stücks, denn nur für einen Golo, nicht für ihren Ehegemahl wird eine Genoveva von der Natur bestimmt als das Höchste, was diese dem Manne zu geben vermag. Freilich rechtfertigt das Nachspiel erst ganz den Titel des Dramas, das ohne jenen eigentlich „Golo" heißen müßte, obwohl andererseits allen Charakteren von Anfang bis zu Ende

nur durch ihre Beziehung zu Genoveva ihr besonderer Charakter und ihr Schicksal zugewiesen werden.

Daß Hebbel unmittelbar nach der „Genoveva“ ein Lustspiel „Der Diamant (1841) schreiben konnte, begreift sich leichter, wenn man sich vergegenwärtigt, daß nach ihm die Komödie ebenso wie die Tragödie berufen ist, den Gegensatz zwischen der Idee der Weltordnung und der gemeinen Wirklichkeit darzustellen. Gerade dieser Kontrast zwischen dem beschränkt Individuellen und der Totalität des Weltbildes ergebe die komischen Wirkungen, die den großen „Riß“, den Dualismus der Daseinsidee fast noch besser verdeutlichen, als es die tragischen tun. Hebbels Lustspiele sind daher höchst ernste Dramen, die aus derselben Gedankentiefe steigen wie seine Trauerspiele. „Komödie und Tragödie“, sagt er ausdrücklich, „sind ja doch im Grunde nur zwei verschiedene Formen für die gleiche Idee.“

Zu dem Motiv im „Diamanten“ wurde Hebbel durch das „Leben Fibels“ von Jean Paul geführt. Ein Lustspiel ist sein Stück gerade deshalb nicht geworden, weil es in Wirklichkeit nicht erheitern, sondern quälen will. Dieser Diamant, den der Jude verschluckt und erst in der Todesangst wieder von sich gibt, hat ja die Bestimmung, immer aufs neue des Menschen wahre Natur, die sich aus der Gier der einzelnen Personen nach dem Stein ergibt, aufzudecken und zu zergliedern. Dabei mag denn dem Zuschauer und Leser die Heiterkeit vergehen. Mit Hebbel zusammen kann und soll man, auch auf komischem Gebiet, nicht lachen, sondern nachsinnen, lauschen, trauern. Daß er selbst den „Diamanten“ lange Zeit für sein bestes Werk hielt, ist hiernach wohl zu verstehen, denn er sah mit seinen Augen. „Ich glaube“, schrieb er 1843 (an Charlotte Rousseau), „den Deutschen in meinem Diamanten das zweite Lustspiel gegeben zu haben. Kleist im Zerbrochenen Krug gab das erste. Die Sache ist so, das weiß ich gewiß, es handelt sich nur darum, ob sie es morgen oder erst in zehn Jahren eingestehen.“ Das Stück, eingeleitet durch einen anmutigen Prolog in vierfüßigen Jamben, ist im übrigen in Prosa geschrieben und zählt fünf Akte.

So wenig eine Natur wie Hebbel für die Komödie geschaffen war, so sehr war er für diejenige tragische Gattung berufen, in der zuerst Lessing in Deutschland vorangeschritten war: für das sogenannte bürgerliche Trauerspiel. Keines seiner Werke hat so fruchtbar fortgewirkt wie „Maria Magdalene“ (1843), eine Prosatragödie in drei Akten. Es kommt Hebbel nicht mehr darauf an, das Bürgerliche als Gegensatz zum Adligen, Vornehmen oder Heroisch-Göttlichen zu betonen, sondern er will die tragischen Konflikte gerade durch die Enge der kleinbürgerlichen Begrenzung begründen und verdeutlichen, die Tragödie entstehen lassen „aus der schroffen Geschlossenheit, womit die aller Dialektik unfähigen Individuen sich in dem beschränkten Kreise gegenüberstehen und aus der hieraus entspringenden schrecklichen Gebundenheit des Lebens in der Einseitigkeit“.

In München war er Zeuge gewesen, wie man den Bruder seiner Geliebten, der Tischlertochter Josepha Schwarz (genannt Beppi), verhaftete, und Beppis Erinnerungen lieferten ihm darauf weiteren Stoff für die Handlung seines späteren Trauerspiels. Der rechtliche Tischlermeister Anton muß es erleben, daß sein Sohn

Karl unter dem Verdacht, Juwelen entwendet zu haben, abgeführt wird, daß seine Gattin, Karls Mutter, kaum von schwerer Krankheit genesen, unter dem Eindruck dieser Nachricht tot zu Boden sinkt, daß seine Tochter Klara, auf die er sich felsenfest verlassen hat, verführt und von dem Verführer trotz seines Verlöbnisses und Eheversprechens aus materiellen Gründen im Stiche gelassen wird und sich daraufhin in den Brunnen stürzt, und daß Karl schließlich, seinem väterlichen Willen zum Trotz, als Matrose in die Welt geht. Über alle seine Anschauungen und Grundsätze schreitet die Entwicklung der Dinge kalt hinweg, so daß er am Ende, wenngleich mit Festigkeit, bekennen muß: „Ich verstehe die Welt nicht mehr." Ein echt Hebbelscher Schluß: ein Vater, der, wie die letzte szenische Bemerkung fordert, „sinnend stehen bleibt", während man ihm die Leiche seiner Klara bringt und deren Rächer, der Sekretär, zu sterben geht. Die kleinbürgerliche Begrenztheit prinzipienstarrer Weltanschauung schafft hier die Tragik und lehrt sie zugleich verstehen. Dieser Meister Anton ist, wie mit ihm im wirklichen Leben viele andere, nicht deshalb eine tragische Figur, weil sich in seiner Familie das Unglück häuft, sondern weil er sich nicht mit Verständnis in den Gang der Geschehnisse hineinzustellen, sie nicht zu verarbeiten und zu lenken vermag; weil die Einseitigkeit seiner Individualität keine Lösung der Lebensprobleme für ihn und die Seinen zuläßt; und weil er endlich, wie Hebbel selbst einmal sagt, „Mühlsteine als Halskrause trägt, statt damit ins Wasser zu gehn". Hätte Meister Anton seiner Tochter nicht gedroht, wenn sie ihm Schande mache, werde er sich umbringen, so würde sie sich nicht getötet haben. Aus seinem unerbittlichen Ehrgefühl entspringt mithin Klaras Entschluß, in den Tod zu gehen. Als ihr Verführer Leonhard ihr entgegenhält, sie könne nicht Selbstmörderin werden, ohne zugleich Kindesmörderin zu werden, erwidert sie: „Beides lieber als Vatermörderin! O ich weiß, daß man Sünde mit Sünde nicht büßt! Aber was ich jetzt tu, das kommt über mich allein! Geb ich meinem Vater das Messer in die Hand, so trifft's ihn wie mich! Mich trifft's immer." Mit eherner Notwendigkeit schließt sich der tragische Ring unlösbar zusammen. Das einzelne Ich, zeigt die Tragödie, ist zu unvollkommen, um sich mit der Idee der Weltentwicklung in Einklang zu bringen.

Es bedarf keines Hinweises auf die Bedeutung, die dieses Trauerspiel für die folgenden Jahrzehnte deutscher Poesie, insbesondere den Naturalismus haben mußte. Naturalistisch sind in fast noch höherem Grade die beiden Dramen, die im Anschluß an Hebbels italienische Reise entstanden: „Ein Trauerspiel in Sizilien" (1847) und „Julia". Den Inhalt des zuerst genannten Stücks skizziert Hebbel selbst im Vorwort der Buchausgabe: „Ein Mädchen flieht aus dem Hause ihres Vaters, um sich durch einen schon gewonnenen Geistlichen mit ihrem Geliebten verbinden zu lassen und so einer Zwangsehe zu entgehen. Sie erscheint zu früh auf dem für die Zusammenkunft bestimmten Platz und fällt zwei Gensdarmen in die Hände, die ihr erst den mitgenommenen Schmuck rauben und sie dann ermorden. Als der Geliebte nun kommt, werfen sie sich über ihn her, bestreichen ihn mit Blut, schleppen ihn vor den Podesta und klagen ihn der Mordtat an. Natürlich finden sie Glauben, und was am Beweise fehlt, ersetzt ihr Schwur. Aber ein Bauer, der sich vor ihnen mit gestohlenen

Früchten auf einen Baum geflüchtet und alles mit angesehen hat, entlarvt sie." Diese Kette von Zufälligkeiten soll wiederum tragisch und die Verbindung des Schrecklichen mit dem Lächerlichen, das vor allem durch die Gestalt des verborgenen Bauern gegeben ist, tragikomisch wirken. Aber außer Hebbel selbst werden wohl nur wenige sich über die poetische Ausführung dieser Geschichte in einer Tragikomödie von wohlgesetzten fünffüßigen Jamben äußern mögen wie er: „Wenn sich die Diener der Gerechtigkeit in Mörder verwandeln und der Verbrecher, der sich zitternd vor ihnen verkroch, ihr Ankläger wird, so ist das ebenso furchtbar als barock, aber auch ebenso barock als furchtbar. Man möchte vor Grausen erstarren, doch die Lachmuskeln zucken zugleich; man möchte sich durch ein Gelächter von dem ganzen unheimlichen Eindruck befreien, doch ein Frösteln beschleicht uns wieder, ehe uns das gelingt. Nun verträgt sich die Komödie nicht mit Wunden und Blut, und die Tragödie kann das Barocke nicht in sich aufnehmen. Da stellt sich die Tragikomödie ein . . . . ." Wem also bei der Aufnahme dieses Stücks, in dem ein unschuldiges Mädchen das Opfer eines jedes menschliche Gefühl empörenden Zufalls wird, „die Lachmuskeln zucken", für den ist es geschrieben.

Die Handlung des dreiaktigen Trauerspiels in Prosa „Julia" (1848) ist psychologisch verwickelt, ja problematisch. Ein junger, durch eigene Schuld verlebter, dem Tode entgegensehender Graf Bertram reicht einem von ihrem Geliebten und von ihrem Vater verlassenen Mädchen die Hand vor dem Altare, um durch diese edle Tat ihr die geraubte Ehre und sich die Lebensberechtigung zurückzugewinnen, ohne irgendwelchen Anspruch auf ihren wirklichen Besitz zu erheben. Diesen Edelmut erkennt außer der unglücklichen Julia auch ihr Antonio an, der sich schließlich, dem Banditentum inzwischen in die Arme getrieben, einstellt und sein Recht begehrt. Hören wir den Schluß, an dem der Arzt Alberto redend und lösend beteiligt ist. Bertram will das letzte Opfer bringen und sich selbst aus dem Wege räumen:

Alberto (zu Graf Bertram): Gehen Sie nicht zu weit! Ihre Schuld ist getilgt, ist mehr als getilgt! Sie haben der Welt ein Doppelleben erhalten, das ihr schon sicher verloren war, und Sie können doch nimmermehr glauben, daß Julia diesem Manne eine Hand, die nur durch das furchtbarste Mittel frei werden kann, reichen, oder daß er sie ergreifen wird! Ihr Blut oder ein Ozean zwischen uns beiden, ich denke, beides ist gleich.

Graf Bertram: Das ist wahr! (Leise) Ebenso wahr, als daß ich sterben muß! Ich werde Gemsen jagen, so lange Gemsen jagen, bis ein verunglückender Sprung mich zwingt, die Tiefe eines Abgrunds zu messen, aus dem man nicht einmal als Leichnam wieder herauskommt! Keinen Monat soll's dauern! Und dann — Ha, es kommt mir doch vor, als ob noch etwas folgte, als ob, wer redlich büßte, irgendwo auf einen freundlichen Empfang rechnen dürfte. (Zu Alberto.) Sie haben recht! (Zu Antonio und Julia.) Wir bleiben beisammen, solange das Schicksal will! Aber wenn ich sterben sollte, eines natürlichen Todes sterben sollte, so das versprechen Sie mir beide –

Julia: Dann –

Antonio: Dann wollen wir uns fragen, ob wir noch glücklich sein dürfen!

Julia: Wir wollen uns fragen, ob wir noch glücklich sein können!

Durch die Zeitangabe „keinen Monat" will Hebbel der Frage vorbeugen, wie man sich denn das weitere Leben dieser drei vorzustellen habe, wenn man sich etwa so auf den Boden psychologisch verständlicher Wirklichkeit stellen will, wie er es in der „Judith" getan hat. Die Entäußerung der eigenen Individualität in der Seele des Grafen Bertram ist gewiß etwas sittlich Hohes, da sie noch vor seinem Tode erfolgt. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß der Mann, der sich so überwindet, körperlich wie seelisch nicht mehr die Persönlichkeit ist, die er einst war. Die pathologische Ausdeutung eines solchen „Falls" wird sich vielen modernen Betrachtern aufdrängen und ihre Bewunderung der Idee herabmindern. Es ist ja auch ein Unterschied, ob ein Greis oder ein Jüngling verzichtet; und handelt es sich um diesen wie in unserem Falle, so haben vor dem Psychologen der Biologe und der Arzt das Wort. Erst dann, wenn alle diese Instanzen gesprochen haben, ist das Feld frei für den Dichter, der über die dramatische Brauchbarkeit des Gegenstandes und dessen Beziehung zur tragischen Idee entscheiden will.

Auf die beiden zuletzt behandelten Stücke, die sich wohl nur wenige Freunde, jedenfalls nicht die Bühne gewonnen haben, fällt bereits der Schatten eines Werkes, das demselben Jahre wie die „Julia" angehört und Hebbel wieder als psychologischen Meister zeigt: „Herodes und Mariamne" (1848).

Den Stoff fand er bei dem Historiker Flavius Josephus. Wiederum konnte er die Ereignisse nicht so verwerten, wie sie überliefert waren. Es kam ihm nicht darauf an, ein Stück anekdotenhafter Geschichte zu erzählen, sondern innerhalb eines großen Zeitbildes, in dem zwei Kulturen miteinander ringen, ein Eheproblem zu lösen. Herodes verkörpert die alte, Mariamne die neue Zeit. Er fordert Schwüre, sie Vertrauen. Als sein Mißtrauen sie zweimal enttäuscht und sie empfindet, daß er ihre Innerlichkeit gar nicht erkennt, daß er sie nur besitzen will ohne Beachtung ihrer Eigenpersönlichkeit, da verzweifelt sie: „Ich war ihm nur ein Ding und weiter nichts." Sie lenkt nun die Ereignisse so, daß er als ihr Richter sie, die Unschuldige, als Ehebrecherin hinrichten läßt, um durch die Aufdeckung der Wahrheit nach ihrem Tode — nicht früher — ihn ahnen zu lassen, wen er eigentlich in ihr besessen hat. So stirbt sie den Opfertod für die große Menschheitsidee, die man als weibliche Würde bezeichnen mag:

> Kann ich mit dem noch leben, der in mir
> Nicht einmal Gottes Ebenbild mehr ehrt?

Den König trifft die Kunde so, wie sie ihn treffen kann:

> Wär meine Krone
> Mit allen Sternen, die am Himmel flammen,
> Besetzt: für Mariamne gäbe ich
> Sie hin und, hätt' ich ihn, den Erdball mit.
> Ja, könnte ich sie dadurch, daß ich selbst,
> Lebendig, wie ich bin, ins Grab mich legte,
> Erlösen aus dem ihrigen: ich tät's,
> Ich grübe mich mit eignen Händen ein!

Allein ich kann's nicht! Darum bleib' ich noch
Und halte fest, was ich noch hab! Das ist
Nicht viel, doch eine Krone ist darunter,
Die jetzt an Weibes Statt mir gelten soll.

Den Besitz dieser Krone scheint ihm ein neugeborenes Kind in Bethlehem streitig machen zu wollen: alsbald gibt er den Befehl, alle Kinder zu töten, die in jenem Jahre dort geboren wurden. Dann bricht er mit Mariamnens Namen auf den Lippen ohnmächtig zusammen.

Man sieht, daß weder er noch Mariamne anders werden können, als sie sind. Auch der Tod vermag daran nichts zu ändern. Am fernen Horizont aber flammt das Licht der christlichen Lehre auf, und in diesem neuen Schein sehen wir das finstere Zeitalter des Herodes, das die Ehrfurcht vor dem Menschen schlechthin nicht kennt, sich auflösen.

Die nächste dramatische Arbeit des Dichters war wieder ein Lustspiel, „Der Rubin" (1849), in dem er seine gleichnamige, gegebenen Orts vorhin bereits besprochene Novelle als Vorlage benutzte. Sein Stück ist ein Dreiakter, in fünffüßigen Jamben geschrieben, und spielt in Bagdad. Ein Jüngling namens Assad findet bei einem Juwelier einen Rubin, der ihn auf rätselhafte Weise anlockt und zum Raube veranlaßt. Verhaftet, will er gern sterben, wenn er bis zum letzten Augenblick den Stein behalten darf. Ein Greis rettet ihn und verrät ihm das Geheimnis des Steines, in dem eine schöne Prinzessin verborgen sei. Assad könne sie sprechen, wenn er um Mitternacht alle seine Gedanken auf sie konzentriere und den Rubin dreimal küsse. Wirklich gelingt es ihm, Fatime hervorzuzaubern, jedoch nur, um sie gleich darauf wieder zu verlieren, bis er, aufs neue verhaftet, den Stein, den er herausgeben soll, in Gegenwart des Kalifen in den Fluß wirft: „Nun wird ihn keiner haben." Dadurch wird Fatime, des Kalifen längst verloren geglaubte Tochter, aus der Macht eines Zauberers befreit, wie sie, nunmehr lebendig, erklärt:

Wer den Rubin besaß, der sollte ihn
Wegwerfen wie der Knab' den Kieselstein . . . . .
Doch Edelsteine hält ein jeder fest.

Dem Gelöbnis des Kalifen gemäß besteigt an seiner Stelle, von dem geheimnisvollen Greise ermutigt, Assad, dem die Hand der Prinzessin zufällt, den Thron:

Jetzt öffn' ich denn die Kerker meines Reichs,
Daß Tausende um Segen für mich flehn.

Gegen jede allegorische Ausdeutung dieses Märchendramas hat sich Hebbel selbst gewendet. „Ich brauche", schreibt er (an Kühne), „Ihnen wohl nicht erst zu sagen, daß ich an die darin (in einer Abhandlung über den ‚Rubin') entwickelte Allegorie gar nicht gedacht habe. Nie in meinem Leben hoffe ich als Künstler so tief zu sinken, daß ich zu allegorisieren anfange, aber es wird einem selbst kaum mehr geglaubt, wenn man gegen dergleichen protestiert."

Zieht man freilich die Möglichkeit der allegorischen Deutung ab, so bleibt von dieser Dichtung nicht viel außer der märchenhaften Handlung übrig, es sei denn der

Gedanke: unser freiwilliger Verzicht auf die Verwirklichung der Ideale, die unserer Liebe und unserem zielbewußten Streben nicht gelang, vermag uns scheinbar zufällig das schon für immer Aufgegebene allein zu verschaffen. Jedenfalls ist das Stück als Lustspiel selbst in Hebbels Sinne verfehlt — auch nicht eine einzige Stelle übt komische Wirkungen aus.

Der kleine Zweiakter „Michel Angelo“ (1850) führt uns den italienischen Künstler vor, der sein „Meisterstück“, die noch von niemand geschaute Jupiterstatue, auf dem Kapitol vergräbt und sie dann von berühmten Archäologen als antiken Torso ausgraben läßt. Dieselben Gelehrten und Künstler, die bisher seine eigenen Werke nicht genug herabziehen konnten, spenden dem unbekannten Schöpfer der Statue das höchste Lob, bis Michel Angelo die Ergrimmten aufklärt. Den Schluß bildet die Versöhnung des Künstlers mit Raffael, der allein Michel Angelos Kunst an dem Werk erkennt, und der Papst Julius ist es, der die beiden zueinander führt:

> So recht! Jetzt öffn' ich euch die Bahn!
> (zu Raffaël)
> Du zierst mir meinen Vatikan,
> (zu Michel Angelo)
> Du schmückst mir in Sankt Peters Haus
> Die prächtigste Kapelle aus!
> Und was ihr mit vereinter Kraft
> Dort Schönes und Erhabnes schafft,
> Wird hehr sein wie der hehre Dom
> Und ewig wie das ew'ge Rom.

In ungefähr derselben Zeit entstand der zweite Akt des „Moloch“ (1850), der nicht darüber hinaus gediehen ist. Ursprünglich — seit dem Aufenthalt in Neapel 1848 — sollte dieses Stück der Anfang einer ganzen Dramenreihe werden, in der die gesamte Entwicklung der Menschheitskultur abgebildet werden sollte. Bei dem Molochfragment aber ist es geblieben. Der greise Karthager Hieram rettet aus seiner durch die Römer in Brand gesteckten Vaterstadt das eiserne Götzenbild des Moloch in das Barbarenreich des Königs Teut, wo er es in einem Walde aufstellt, um das Volk unter diese Macht zu beugen und so zu höherer Kultur, damit aber auch zum Kampf gegen Rom zu führen. Die beiden beendeten Akte schließen mit den ersten Erfolgen auf kulturellem Gebiet ab und lassen den weiteren Gang der Handlung bereits ahnen: der Moloch, gebraucht nur als Werkzeug nationaler und persönlicher Rache, versinnbildlicht am Ende die wahre Gottheit, da die Wirkungen, die von ihm ausgehen, kein Menschenwerk mehr sind. Als Verkörperung einer Idee wächst das Götzenbild in das Innenleben dieser Barbaren und auch Hierams hinein, zugleich aber dadurch, als Vertreter des Allgemeinen, über sie alle hinaus, von denen ein jeder nur ein Besonderes, ein Ich ist. Der Hebbelsche Dualismus fand hier ein dramatisch höchst wirksames Symbol.

Das Stück wurde nicht ausgeführt, statt dessen trat 1851 die historische Tragödie „Agnes Bernauer“ ans Licht, wo ja ebenfalls das Verhältnis des einzelnen zum Weltganzen beleuchtet wird. „Es ist in der Agnes Bernauer“, schrieb Hebbel an Karl Werner, „ganz einfach das Verhältnis des Individuums zur Gesell-

schaft dargestellt und demgemäß an zwei Charakteren, von denen der eine aus der höchsten Region hervorging, der andere aus der niedrigsten, anschaulich gemacht, daß das Individuum, wie herrlich und groß, wie edel und schön es immer sei, sich der Gesellschaft unter allen Umständen beugen muß, weil in dieser und ihrem notwendigen formalen Ausdruck, dem Staat, die ganze Menschheit lebt, in jenem aber nur eine einzelne Seite derselben zur Entfaltung kommt. Das ist eine ernste bittere Lehre, für die ich von dem hohlen Demokratismus unserer Zeit keinen Dank erwarte; sie geht aber durch die ganze Geschichte hindurch, und wem es gefällt, meine früheren Dramen in ihrer Totalität zu studieren, statt bequemerweise bei den Einzelheiten stehen zu bleiben, der wird sie auch dort schon vernehmlich genug, soweit es der jedesmalige Kreis gestattete, ausgesprochen finden."

Es bleibt freilich die Frage, wieweit die Zukunft den Staat als Vertreter der Menschheit gegenüber dem einzelnen gelten lassen, und ob nicht gerade dieser die Menschheitsinteressen später einmal gegenüber dem Staat als einem doch nur kleinen und bestimmt umgrenzten Teil der Menschheit zu vertreten haben wird. Für Hebbels Idee würde ein solcher Umschwung verhängnisvoll sein.

Es ist charakteristisch, daß es Hebbel gerade auf den geschichtlich verbürgten Schluß ankam, den die andern Dramatiker, z. B. Otto Ludwig, nicht brauchen konnten: die Versöhnung des jungen Herzogs Albrecht von Bayern mit seinem Vater Herzog Ernst, die zustande kam, obwohl dieser vorher, am 12. Oktober 1435, des Sohnes bürgerliche Gemahlin, die schöne Baderstochter Agnes Bernauer, in der Donau bei Straubing im höheren Interesse des Reichs hatte ertränken lassen. Das Sittliche an dieser Idee verstehen wir heute nicht mehr — denn Agnes war rein und schuldlos —, Herzog Albrecht aber und Hebbel haben es verstanden: auch der Dichter lebte noch in einer Zeit, für die fürstliche Legitimität mehr oder minder eine Voraussetzung des sogenannten Staatsgedankens war oder doch sein konnte. Man macht aber eine Idee nicht dadurch wahr, daß man dramatisch vorführt, wie sie einst in der Geschichte tatsächliche Geltung hatte. Hebbel jedenfalls verfolgte mit seinen Dramen Ziele, die nur dann zu verstehen sind, wenn die Berechtigung der dramatisch behandelten Ideen noch in jedem Augenblick nachweisbar ist. Das ist in der „Agnes Bernauer" nur physisch mit dem Ausblick auf die Rechte und Pflichten einer vom Vater auf den Sohn erbenden Dynastie, nicht aber psychisch-ethisch möglich. In ihrer historischen Bedingtheit jedoch wird die Idee in diesem, mit leidenschaftlich bewegter und doch objektiver Prosa geschriebenen Fünfakter erfolgreich dargestellt.

In eine ganz andere Welt versetzt uns Hebbels nächstes, wieder in fünffüßigen Jamben verfaßtes Trauerspiel „Gyges und sein Ring" (1854), gearbeitet nach einer von Herodot überlieferten Anekdote. Der Lyderkönig Kandaules gibt die nackte Schönheit seines Weibes Rhodope dem Blick seines griechischen Freundes Gyges preis, um durch dessen Bewunderung sein Glück erst recht zu empfinden. Unsichtbar gemacht durch einen geheimnisvollen Ring, bleibt Gyges der Königin doch nicht ganz verborgen, die sich nun entehrt fühlt, von Kandaules den Tod des Fremden und, als sie erfährt, daß ihr Gatte der eigentlich Schuldige ist, von Gyges den Tod des Kan-

daules verlangt. Dieser fällt nach eigenem Willen im Zweikampf von der Hand des Freundes. Rhodope reicht zur Wiederherstellung ihrer Ehre Gyges die Hand am Altare und gibt sich dann den Tod. So wird der Fehlgriff eines im übrigen hochsinnigen Mannes nach weiblicher Logik, der die Männer folgen, mit dem Tode beider Gatten gesühnt. Unantastbar, deutet Hebbel an, ist die Persönlichkeit des Menschen, die äußere wie die innere. Wird sie in einem so zarten Wesen wie Rhodope auch nur leise angegriffen, so führe das zu tragischem Ausgang. Zum Tode aber würden wir heute weder Kandaules noch Rhodope verurteilen. Diese Tragik ist, mag man auch die Verse preisen, die sie schmeichlerisch darbieten, überreizt, wenn man sie unbefangen am hellen Tage prüft.

„Ich war mir sonst“, schreibt Hebbel am 14. Dezember an Üchtritz, „bei meinen Arbeiten immer eines gewissen Ideenhintergrundes bewußt, wegen dessen ich keineswegs, wie man mir auf eine mißverstandene Vorrede hin wohl schuld gab, produzierte, der aber doch wie eine Gebirgskette zu betrachten war, welche die Landschaft abschloß. Daran mangelte es diesmal ganz, mich reizte nur die Anekdote, die mir, etwas modifiziert, außerordentlich für die tragische Form geeignet schien, und nun das Stück fertig ist, steigt plötzlich zu meiner eigenen Überraschung wie eine Insel aus dem Ozean die Idee der Sitte als die alles bedingende und bindende daraus hervor.“

Von einem für den Komponisten Rubinstein 1858 verfaßten Operntext „Ein Steinwurf oder Opfer um Opfer“ und einem für Hebbels Töchterchen gedichteten zweiaktigen Kinderlustspiel „Verkleidungen“ (1858) dürfen wir hier absehen. In dem Libretto handelt es sich um die wahnsinnige Liebe des Rabbi Löw zu der böhmischen Herzogin Libussa.

Wir kommen also nunmehr zu der letzten dramatischen Dichtung, die Hebbel vollendet hat, der großen „Nibelungen-Trilogie“ (1855—60). Die Absicht, mit der er an den Stoff des mittelalterlichen Epos herantrat, hat er später selbst klar bezeichnet (15. Januar 1861 an Dingelstedt): „Soweit ich urteilen kann, haben es meine beiden Vorgänger Raupach und Geibel in zwei Punkten versehen und darum die Wirkung ganz oder zum Teil verfehlt. Einmal glaubten sie, sie dürften das alte Gedicht zerstückeln und einzelne Glieder willkürlich verarbeiten; das geht aber nicht, hier heißt es: alles oder nichts! Dann hielten sie den Ton nicht einfach genug; man muß bei einem solchen Stoff aber auf $^9/_{10}$ der Kultur Verzicht leisten und mit dem Rest doch auskommen, ohne trocken zu werden. Das ist die ganze Kunst, aber die Herren wollten mit ihrem Ich nicht zurücktreten und nicht umsonst im neunzehnten Jahrhundert geboren sein. Daß ich mich selbst verleugnet habe, wird eine gerechte Kritik früher oder später einräumen; ich wollte dem Publikum bloß das große Nationalepos ohne eigene Zutat dramatisch näher rücken.“

In der Tat fehlt Raupachs Drama die innere Einheit, und Geibel in seiner „Brunhild“ stellte die Schönheit über die Wahrheit. Geibel behandelt ein psychologisches Problem, Hebbel ein Weltproblem: die alte Welt, verkörpert in dem starr steinernen Hagen, durch Kriemhilds Rache zur Selbstvernichtung gedrängt und ersetzt

durch die neue Welt, die durch den Mund Dietrichs von Bern mit den letzten Worten der Trilogie dem Heidentum das Christentum entgegensetzt.

Etzel: Nun sollt' ich richten — rächen — neue Bäche
Ins Blutmeer leiten — Doch es widert mich,
Ich kann's nicht mehr — mir wird die Last zu schwer — —
Herr Dietrich, nehmt mir meine Kronen ab
Und schleppt die Welt auf eurem Rücken weiter — —
Dietrich: Im Namen dessen, der am Kreuz erblich.

Nach Geibels Sigrun, aber auch nach Grillparzers Gora im „Goldenen Vlies" hat Hebbel vielleicht die Friggarolle gebildet.

Hebbel sucht nicht wie Geibel die sogenannte tragische Schuld der einzelnen zu begründen — wir wissen ja, wie fern ihm solche Auffassung der Tragödie lag. Er läßt einfach die Naturen aufeinander stoßen und aus diesem Zusammenstoß die Tragik als etwas ganz Selbstverständliches, weil ursprünglich mit der Weltschöpfung Gesetztes, hervorgehen.

Die drei Teile der Dichtung sind: das Vorspiel „Der gehörnte Siegfried", „Siegfrieds Tod" und „Kriemhilds Rache". Sie schließen sich in allem Wesentlichen eng an den Inhalt des mittelhochdeutschen Epos an, deuten es innerhalb der gegebenen Linien psychisch reicher aus und weichen nur in technischen Einzelzügen ab, um das Ganze in hellere Beleuchtung zu rücken; z. B. läßt Hebbel Frau Ute mit Kriemhild vom Fenster aus das Kampfspiel beobachten u. a.

Seinen „Demetrius" vermochte der Dichter nicht mehr zum Abschluß zu bringen. Schillers Grundgedanken, Demetrius zu Beginn der Handlung als Betrogenen, nicht als Betrüger einzuführen, macht er sich zu eigen: sein Held ist wirklich Iwans Sohn, wenngleich aus nicht rechtmäßiger Ehe. In dem Augenblick, da Demetrius den Glauben an sich selbst verliert, bricht das Stück ab, obwohl auch von dem fünften Akt noch einige Szenen erhalten sind:

Ich hab' sein Blut geerbt, doch nicht sein Recht.

Den Menschen malt er, nicht wie Schiller den Helden. Wieder zeigt er, wie eine Persönlichkeit zugrunde geht, weil sie, obgleich unschuldig, in Konflikt geraten ist mit der sittlichen Weltidee, die sich im Zarentum irdisch verkörpert hat. Während Schillers Demetrius nach der Erkenntnis des wirklichen Sachverhalts, erregt darüber, daß ihn das Schicksal getäuscht hat, nun erst recht seine ganze Kraft aufbietet, um die Stelle des echten Demetrius zu behaupten, von Verbrechen zu Verbrechen schreitet und schließlich dem verletzten Sittengesetz, d. h. ihrem Werkzeug, der Verschwörung, zum Opfer fällt, wird Hebbels Demetrius von dem Bewußtsein niedergeschmettert, unberufen eine heilige Würde für sich in Anspruch genommen und vertreten zu haben. Sein Ausgang hätte daher in ganz anderem Sinne tragisch sein müssen, da der Konflikt von den äußeren Ereignissen ganz abgezogen und in die Seele gelegt wird. Hebbel folgt den Charakteren, besonders auch dem der Marfa, bis in ihre Wurzeln. „Ich bewundere den Schillerschen Torso", schrieb er schon am 2. Oktober 1858 an die Prinzessin Wittgenstein, „und habe ihn von jeher zu seinem Allerbesten gerechnet, kann jedoch

keinen einzigen Vers davon brauchen. Er setzt hier wie immer alles voraus und gibt sich nie damit ab, die Wurzeln der Menschen und der Dinge bloßzulegen . . . . Er läßt den Sturm elementarisch in seine Welt hineinbrausen, ich suche ihn aus Atemzügen entstehen zu lassen, und das sind so ganz verschiedene Stilarten, daß wir uns wirklich nur in der Grundidee und in der letzten Wirkung begegnen können." Ähnlich berichtete er einige Wochen später dem Verleger Campe, er benutze nur Schillers Grundgedanken: „Er selbst müßte seinen Plan modifizieren, wenn er jetzt lebte und statt eines Feuerwerks ein historisches Bild des ungeheuren Slawenreichs geben wollte, worauf es bei mir allerdings abgesehen ist."

Hinsichtlich der Idee erinnert der „Demetrius" an „Agnes Bernauer": hier wie dort verkörpert sich der Weltgedanke in dem fürstlichen Träger des Staatsgedankens, und dieser zertrümmert das Einzelwesen, das unbefugt, wenngleich ahnungslos, die — im Grunde nur willkürlich dynastischen — Rechte verletzt.

Großes hat Hebbel für die Zeit geleistet, die unmittelbar nach ihm kam, für mehr als ein halbes Jahrhundert; und wer vermöchte die weitere Zukunft abzuschätzen! Ob diese aber seine poetischen Konstruktionen als gesucht und unberechtigt, weil auf veralteten Überlieferungen ruhend und innerhalb überwundener Grenzen schwebend, ablehnt oder aber ihnen zu neuen seelischen Fernen folgt, das kommt erst in zweiter Linie in Frage; in erster steht die Feststellung, daß in einem entscheidenden Augenblick der deutschen Literatur, als sie sich namentlich auf dramatischem Gebiet in rosenroten Nebel aufzulösen drohte, ein Hebbel erschien.

Wie sollten wir heute Ibsen und Hauptmann, wie aber auch Schiller und Goethe als Dramatiker würdigen und verstehen können, wenn dazwischen nicht Hebbel stünde! Es würde ein vergebliches Bemühen sein, ihn durch einen Grillparzer oder andere in dieser Beziehung zu ersetzen.

Damit wird kein absolutes, sondern nur ein historisches Werturteil gewagt, das von der jetzt üblichen Hebbelverhimmelung deutlich abrückt. Hebbel ist schon seit längerer Zeit die herrschende Mode geworden, und wer sie nicht anerkennt, wird verfemt. Wenn er diesen Kultus lebendig übersteht, dann allerdings hat er wohl seine Unsterblichkeit auch für die erwiesen, die seine Weltanschauung nicht anerkennen oder seine Poesie gefühlsmäßig ablehnen.

6. Otto Ludwig.

Der dritte große Pfadfinder des deutschen Realismus, Otto Ludwig, wurde am 12. Februar 1813 in Eisfeld als Sohn eines Stadtsyndikus geboren. Er verlor den Vater schon im zwölften Lebensjahre durch den Tod. Doch die Mutter ließ ihn die Lücke nicht allzu schwer empfinden. Sie war, berichtet er in dem Bruchstück seiner Selbstbiographie, „eine Frau voll Liebe und Güte, von leicht erregbarem Enthusiasmus für alles Schöne und Gute, die mit strahlenden Augen und geröteten Wangen mir von Sokrates, Leonidas usw. erzählte wie vom Doktor Luther."

Als Knabe las er eifrig Tieck, E. T. A. Hoffmann, Schiller und Goethe und versuchte sich im Dichten kleiner dramatischer Stücke, um diese dann mit seinen

Spielgefährten aufzuführen. 1828 bezog er das Gymnasium in Hildburghausen, wo er aber nach seinem eigenen Bekenntnis „viel mehr gedichtet als getrachtet“ hat. Schon ein Jahr später trat er im Hinblick auf die dürftige Lage seiner Mutter, die bald darauf (1831) an der Schwindsucht starb, als Lehrling in das Geschäft eines Oheims in Eisfeld ein. Nicht lange ertrug er dieses Leben. 1832 bezog er das Lyzeum des alten Städtchens Saalfeld. Ein Jahr später indessen setzte er seine Studien im Hause des Eisfelder Oheims autodidaktisch fort. Besonders musikalisch bildete er sich weiter. So blieb es, bis der junge Komponist, ausgerüstet mit einem Meininger Stipendium, im Herbst 1839 nach Leipzig, einem Mittelpunkt des Musiklebens, reiste.

Allmählich vollzog sich nun in ihm, befördert durch krankhafte Anschwellung seiner Hände und Versteifung der Finger, wodurch das Klavierspiel erschwert wurde, ein Übergang von der Musik zu der schon immer geliebten und ausgeübten Dichtkunst. Er war nun in der nächsten Zeit „ein halber Tragikus, ein halber Musikus“. Obwohl ein Mendelssohn-Bartholdy sein Lehrer gewesen war, wurde ihm doch die Poesie die Kunst schlechthin. Entzückt von einer Motette im August 1840, schrieb er zugleich in sein Tagebuch: „Doch genügt mir das Vage der Musik nicht mehr! Gestalten muß ich haben!“ Und mit aller Deutlichkeit erkennt er: „Soviel ich bis jetzt aus mir klug geworden, ist es das poetische Element in der Musik, das mich zu dieser gezogen hat.“

Im Oktober 1840 kehrte er in die Vaterstadt und das Haus des Oheims zurück. Aus dem Winter 1841 besitzen wir die — später niedergeschriebene — Schilderung seiner Persönlichkeit von seinem jüngeren Landsmann Friedrich Kramer. „Otto Ludwig“, sagt dieser, „war damals noch nicht 29 Jahre alt, von stattlichem Wuchs, gesunder Gesichtsfarbe, feinen Zügen und edler Haltung. Seine hohe Stirn, sein braunes mildfeuriges Auge, seine gewinnende Freundlichkeit und treuherzig originelle Sprache berührten angenehm und gewinnend . . . . . Sobald er sein Arbeitszimmer betrat, zog er seine weit hinaufreichenden Troddelsocken und seinen unansehnlichen Schlafrock an. Waren dann die ersten Wölkchen seiner langen Tabakspfeife entstiegen, so schritt er neubelebt und unter häufigem Schütteln mit dem Kopfe stundenlang sinnend im Zimmer auf und ab . . . . . Vor der Abenddämmerung verzehrte er sein Abendessen . . . . . Wenn er am Spätnachmittage im Arbeitszimmer wieder erschien, brachte er unter dem Arm zwei Krüge voll Bier mit, die er in den Abendstunden redlich mit mir teilte. Abends von 8 bis 11 Uhr trieb er Englisch oder vertiefte sich in die Werke Shakespeares oder Goethes. Dann konnte er stundenlang lautlos sitzen, ohne zu bemerken, daß der Ofen kalt geworden war und seiner Tabakspfeife kein Wölkchen mehr entstieg.“

Bis Ostern 1843 wurde ihm das Meininger Stipendium bewilligt. In Leipzig, wo er seit dem Sommer 1842 wieder weilte, gab er sich mit Eifer der Bearbeitung seines Trauerspiels „Der Engel von Augsburg“ hin, das durch die Vermittlung einer entfernten Verwandten, der gefeierten Dresdener Schauspielerin Karoline Bauer, auch in Tiecks Hände gelangte. Im Frühling 1843 ging Ludwig nach Dresden, um der dortigen berühmten Bühne näherzukommen. In demselben Jahre starb sein Oheim, von dem er so viel erbte, daß er einige Jahre hindurch sorgenfrei leben konnte. Für

sein dichterisches Schaffen bedurfte er eines stillen Naturwinkels, den er denn auch in der sogenannten — auf einem Frühlingsausflug entdeckten — Schleifmühle zu Nieder-Garsebach bei Meißen fand und in der Folge bewohnte. „Meine Werkstatt", schrieb er von hier aus am 19. Juni 1844 an seinen Freund Ambrunn, „schlag ich bald hier bald da auf, einmal zwischen den Felsblöcken an der Triebisch nahebei — ein alter Erlenstrunk hält mir das Tintenfaß, die Mappe auf meinen Knien ist mein Tisch..... Ob ich gleich allein bin, habe ich nicht die mindeste Langeweile; ich wende meinen Kopf um, so hab' ich das Tal mit edeln, guten, ernsten, komischen, bösen Bewohnern bevölkert. Wenn mir's gefällt, geh ich mit Göttern und Königen um, in einem Anfall von Herablassung dagegen kann ich mit Bauern kegeln."

In diesem Idyll fand er auch sein Liebes- und Lebensglück, wie — das mag uns seine Braut und spätere Gattin in ihren „Jugenderinnerungen" erzählen, Emilie Winkler, die Tochter eines Meißner Bürgers, die mit ihrem Vater, einem großen Naturfreunde, oft das Triebischtal durchstreifte: „Wir waren eines Nachmittags auf unserm Wege schon in den einsamern Teil des Tales gelangt, da begegnete uns ein junger stattlicher Mann mit breitem Strohhut auf dem wunderbar schönen Haupte, dessen Blick ich plötzlich wie suchend auf mich gerichtet fühle. Er grüßt, bleibt stehen, und als wir an eine Biegung des Weges gelangen und mein Vater zurückblickt, sieht er ihn noch immer stehen, uns, die er gleicherweise als eine unerwartete Erscheinung betrachten mochte, sinnend nachschauend. Einige Tage später waren wir auf dem gleichen Wege, ich eile, Blumen suchend, voraus den Berg über dem Buschbad hinauf, dem Lieblingsplatz meines Vaters entgegen — und eben dort unter der großen Eiche, die — noch vom Buschwerk verborgen — jetzt frei vor mir liegt, sitzt Otto Ludwig. Er erhebt sich grüßend; der lautlosen und doch so bewegten Stille macht das Hinzutreten meines Vaters ein Ende. Ludwig bittet, ob er, des Weges unkundig, sich uns anschließen dürfe. — — Wir verlobten uns im Laufe der nächsten Monate des gleichen Sommers."

Den Winter verlebte er in dem Dorfe Reudnitz bei Leipzig, vielfach, wie schon früher, von ernsten Krankheitsanfällen geplagt. Wie er geistig zu arbeiten pflegte, hat uns sein Freund aus jenen Tagen, A. Kretzschmar überliefert: „In eine fast undurchdringliche Wolke von Tabaksdampf gehüllt, saß er tief über den Tisch gebeugt." („Gartenlaube" 1865, S. 222.) Die nächsten Sommer verbrachte er wieder in der Schleifmühle, während er für den Winter 1845/46 nach Meißen übersiedelte. „Außer meinen Arbeiten", schreibt er noch am 1. Januar 1848 an seinen Freund Schaller, „ist Emilie meine einzige Gesellschaft, und sie kennt diese Arbeiten genug, um mich aufmuntern zu können, was sie rechtschaffen tut." Sein äußeres Schicksal entschied sich durch die Vollendung des Trauerspiels „Der Erbförster", dessen Handschrift am 1. Juli 1849 seinem treuen dramaturgischen Ratgeber Eduard Devrient zuging.

Im Herbst desselben Jahres zog er nach Dresden, wo er im Januar auch Gustav Freytag und Berthold Auerbach kennen lernte. Die Aufführung des „Erbförsters" am 4. März 1850 war ein Ereignis. Drei Wochen später erklärte sich Ludwig gegen Schaller besonders deutlich über seine künstlerischen Absichten: „Das beiliegende Stück

ist eine Kriegserklärung gegen die Unnatur und konventionellen Manieren der jetzigen Theaterpoesie sowohl als Schauspielkunst. Ich habe alle die Kunststückchen, mit denen man das Publikum packt, aus deren immer neuer Zusammenstellung man seit zwanzig Jahren, man könnte sagen seit sechzig Jahren Schau-, Trauer- und Lustspiele zusammengewürfelt, darin über Bord geworfen, Natur, Wahrheit, schöne — nicht zu enggenommene — Wirklichkeit sind meine Kunststücke gewesen, die ich angewandt."

Der Dichter ließ sich nun dauernd in Dresden nieder. Seine Trauung mit Emilie fand am 27. Januar 1852 zu Meißen statt. In diesem Jahre vollendete er seine zweite große Tragödie „Die Makkabäer". 1854 entstand die prächtige Dorfgeschichte „Die Heiteretei" mit ihrem Widerspiel, der humoristischen Novelle „Aus dem Regen in die Traufe", 1855 die große tragische Erzählung „Zwischen Himmel und Erde".

Glücklich im Familienkreise mit Weib und Kindern, sah Ludwig sich mehr und mehr Krankheitsanfällen und auch äußeren Sorgen ausgesetzt. Bis zuletzt versenkte er sich in seine „Shakespearestudien", um dem neuen deutschen Drama seine unveräußerliche Grundlage zu schaffen. Am 25. Februar 1865 ist er nach schweren Leidensjahren gestorben.

Am wenigsten bekannt ist Otto Ludwig als Lyriker, schon deshalb, weil er selbst gar keine Sammlung seiner Gedichte veranstaltet hat. Ja, nur wenige sind überhaupt gedruckt worden, und nach dem „Erbförster" hörte seine lyrische Produktion ganz auf. Ursprünglich beabsichtigte er, seines Vaters Gedichte zusammen mit den eigenen herauszugeben.

Im ganzen lassen sich drei lyrische Serien bei ihm unterscheiden: 1. seine erste Jugendlyrik, die bis zum Jahre 1841 reicht, 2. seine „Buschlieder" aus den Jahren 1844/45, die seiner Liebe Ausdruck geben, und 3. seine „Politischen Gedichte" aus den Jahren 1845 bis 1848.

Es hat diesem herben Realisten weder an weichen Klängen noch an rhythmischer Empfindung gefehlt.

Nur dem ist arm das Leben,
Der es mit armen Augen sieht,

heißt es in einem kleinen Gedicht, das mit den Versen beginnt:

Selig, dem
Die Götter geben
Ein reines, edles Herz.

Man glaubt einen Romantiker bei den ersten Strophen aus dem Klagegesang „Des Kranken Ungeduld" zu hören, und doch sagt die Überschrift, wie tief diese Poesie aus der Wirklichkeit des Lebens geschöpft ist:

Auf den Winden möcht' ich reiten,
Fahren auf der Wolke Rücken;
O wie zög' ich mit Entzücken
Durch die fernen, blauen Weiten!

Wie beengen diese Räume,
Diese Hügel, diese Berge!
Wirbeln möcht' ich mit der Lerche
Hoch im Blauen meine Träume.

O wie eng, wie blaß die Nähe!
Wer die weite, goldne Ferne,
Wer die weiten goldnen Sterne
Unter seinen Füßen sähe!

Wer würde bei diesen Versen auf Otto Ludwig raten! Des Lyrikers „Todesahnung" können wir uns nicht in seine Prosa und seine Dramen hineindenken:

Leg mich hin ins stille Dunkel —
Durch des Bornes leisen Fall,
Stark und stärker das Gefunkel,
Hebt sich neu die Nachtigall.
Sieh, sie schwindet hoch im Blauen,
Stiller, bleicher Nelkenduft,
Mächtig Wogen — lichtes Grauen —
Still — es ist der Tod, der ruft!

In pantheistischer Selbstvergessenheit geht der Dichter mit „Frühlingstrunkenheit" auf in der Natur, so daß man das alte Indien oder Rückert oder Bodenstedt zu hören meint:

Ich bin ein kleines Vöglein,
Das hoch herunter sieht
Auf Wald und Strom und Berge
Und singt ein trillernd Lied.

Ich bin die schwanke Woge,
Die fern an Felsen schlägt;
Ich bin die kleine Rose,
Die sie am Busen trägt;

Ich zieh mit Silberschwänen
Die Kreise durch den See,
Und in mir singt wie Schwäne
Sehnsüchtig Lust und Weh!

Doch regt sich die entgegenwirkende Kraft auch lyrisch („Stimmen der Mahnung"):

Was willst du, töricht Sehnen in die Ferne
Nach blauem Berg mit lichtem Wolkenzug?
Trägst doch in dir den Himmel und die Sterne,
Fliegst aus dir nie im kühnsten Flug.

Dieser Erkenntnis entspricht ein kleiner poetischer Spruch mit etwas anderer Wendung:

O suche nie dein Glück
Im Weltgewimmel;
Je tiefer in dich zurück,
Je höher im Himmel.

Der „Buschlieder" sind es nicht viele; aber zart und leise berühren sie die heiligsten, innigsten Empfindungen des Liebeslebens wie Rückerts oder Chamissos

Liebeslyrik. Auch bei Ludwig vernehmen wir neben den Liedern des Mannes „Des Mädchens Lied“ (1844):

Schaust du mir so innig
In das Aug' hinein,
Sprichst du, ewig bin ich,
Meine Liebe, dein;
Muß ich dir erscheinen
Als ein töricht Blut;
Laß mich dann nur weinen;
Weinen tut so gut.

Fragst du, welch ein Leiden
Mich zu Tränen zwingt?
Kann's die Harfe meiden,
Daß, berührt, sie klingt?
Wie der Klang erscheinen
Muß, der in ihr ruht —
Sieh, so muß ich weinen;
Weinen tut so gut.

Wie dich's zwingt zu dichten,
Ist dein Herz erregt,
Wie dich's muß vernichten,
Was dich so bewegt,
Hauchst du nicht in deinen
Liedern aus die Glut;
Herz, so muß ich weinen;
Weinen tut so gut.

Die „politischen Lieder“ zeigen Ludwig als echten Deutschen, der des Vaterlandes Einheit über alle Parteiung stellt. In den Stürmen der Revolution jauchzte auch er der Freiheit, dem „Völkerfrühling“ entgegen:

Wie das durch alle Zweige schallt,
Aufschauernd bebt der dunkle Wald;
Aufschauernd sink ich in die Knie,
Gebetet hab ich frömmer nie
Als bei dem Lerchenjubel:

Frühling, Frühling auf Berg und Tal,
In Deutschlands Gauen allzumal.
Der schönste Frühling kommt ins Land,
Freiheit, Freiheit ist er genannt,
Freiheit! o Völkerfrühling.

Damals war die Vielheit der Staaten, der leidige Fürstenbund, der Grund der patriotischen Klage; dazu der Mangel eines wirklichen Parlaments. Was Otto Ludwig aber 1848 dichtete, das hätte auch genau 70 Jahre später entstehen können:

Wie bist du doch verachtet,
Mein deutsches Vaterland!
Daß mir die Seele schmachtet,
Mein Herz ist mir entbrannt,
Seh ich dich, das so prächtig
Vor allen könnte stehn,
So ärmlich, so unmächtig
Und so verspottet gehn . . . . .

Und deine Kinder schauen
Gleichgültig deinen Schmerz;
In deinen weiten Gauen
Nicht ein, ein weites Herz?
Soll's nimmer anders werden?
Die Schmach unsterblich sein?
Sieht denn kein Mensch auf Erden,
Kein Gott im Himmel drein? . . . . .

Und durch die deutschen Lande
Ein Sprung, ein Griff, ein Schlag —
Glorreich die alte Schande
Gelöst an einem Tag!
Und niemand soll dir's wehren,
Zu prangen tadellos,
O Vaterland, voll Ehren
Vor allen Völkern groß.

Häufig hat Ludwig auch den Volksliedton, schon in seiner Jugendlyrik, getroffen. Darin kam ihm sein musikalisches Talent zu Hilfe. Darum konnten ihm auch Balladen und Romanzen wohl gelingen. Zu den besten gehören „Das zerbrochene Herz" im Undinenton Fouqués oder Lore-Lay-Ton Brentanos; ferner „Die Kindesmörderin":

Da unter der Linde,
Da liegt mein Kind,
Da wehen die Winde
So schaurig lind.
Die Leute im Dorf —
Wenn die 's wüßten!

Da unter der Linde,
Da küßt' er mich;
Da wehten die Winde
So wonniglich —
Die Leute im Dorf —
Wenn die 's wüßten! . . . . .

Die alte Linde,
Die wies auf mich;
Es höhnten die Winde —
Da rauft' ich mich.
Die Leute im Dorf —
Wenn die 's wüßten!

Da unter der Linde,
Da hab ich bei Nacht
Dem armen Kinde
Sein Gräblein gemacht!
Die Leute im Dorf —
Wenn die 's wüßten!

Ähnlich ist das Motiv in „Falscher Liebe Lohn", einem Zwiegespräch zwischen Mutter und Tochter ganz im Ton des alten deutschen Volksliedes:

„O Tochter, du sinkst mir ins Grab hinab."
„Rote Rosen, die pflanzt mir auf mein Grab."

Ergreifend wirkt die Ballade „Der böse Fleck", dessen Schluß die Wirkung ins Grausige steigert:

Und reitet voran und herum und hinum
Und reitet und reitet und sieht sich nicht um.

Und reitet und reitet herum und heran,
Doch nimmer das Bangen verreiten kann.

Und wie die zwölfte Stunde schlägt,
Der bleiche Junker es nicht mehr trägt.

Noch brummt die Glocke vom nahen Schloß;
Der bleiche Junker, er sinkt vom Roß.

Der Mond, der scheint herab so still;
Der bleiche Junker vergehen will.

Von außen faßt ihn der starke Tod;
Von innen faßt ihn die stärkere Not.

„Herr Gott! schon wieder die Blumen da?
Die finstern, die rauschenden Erlen so nah?

Der grüne Hügel so lang und schmal,
Und drüber das Kreuz und das steinerne Mal?"

Ein blutig Weib sitzt auf dem Stein:
„Herr Gott! Erbarm dich der Seele sein."

Ludwigs „Lied von der Bernauerin“ beweist, daß er denselben Stoff lyrisch wie dramatisch zu meistern wußte. Auch in seiner Lyrik ist das Kunstvollste der Dialog, die in den Vers gekleidete menschliche Rede, und das deutet doch darauf, daß die für ihn in erster Linie gegebene Kunstform das Drama war.

Schöpferisch kam er zu dieser poetischen Gattung von einer ganz anderen Seite als Hebbel, an dessen Dramen er scharfe Kritik übte. „Die Hebbelschen Stücke“, sagt er, „kommen mir immer nur vor wie der rohe Stoff zu einem Kunstwerk, nicht wie ein solches selbst..... Bei Hebbel erzählen die Personen ihre Charakterzüge in kleinen Anekdoten und wissen sich selbst etwas damit, was für ganz eigene Menschen sie sind, während meiner Meinung nach sich der Charakter einer Person ohne ihr Wissen, ja wider ihren Willen zeigen muß.“ Wohl sucht auch er die „Idee“, den „Generalnenner“, aber erst dann, wenn er die einzelnen Erscheinungen, deren Zusammenhang jetzt ideell festzustellen ist, bereits beisammen hat.

Auf den eigentümlichen Vorgang Ludwigschen Dichtens hat schon Gustav Freytag in seinem Nekrolog („Grenzboten“ 1866) hingewiesen, indem er ihn selbst zitierte. Ludwig sagt: „Mein Verfahren ist dies: Es geht eine Stimmung voraus, eine musikalische, die wird mir zur Farbe, dann seh ich Gestalten, eine oder mehrere in irgendeiner Stellung und Geberdung für sich oder gegeneinander, und dies wie einen Kupferstich auf Papier von jener Farbe, oder genauer ausgedrückt, wie eine Marmorstatue oder plastische Gruppe, auf welche die Sonne durch einen Vorhang fällt, der jene Farbe hat. Diese Farbenerscheinung hab' ich auch, wenn ich ein Dichtungswerk gelesen, das mich ergriffen hat; versetz' ich mich in eine Stimmung, wie sie Goethes Gedichte geben, so hab' ich ein gesättigt Goldgelb, ins Goldbraune spielend; wie Schillers, so hab' ich ein strahlendes Karmoisin; bei Shakespeare ist jede Szene eine Nuance der besondern Farbe, die das ganze Stück mir hat. Wunderlicherweise ist jenes Bild oder jene Gruppe gewöhnlich nicht das Bild der Katastrophe, manchmal nur eine charakteristische Figur in irgendeiner pathetischen Stellung; an diese schließt sich aber sogleich eine ganze Reihe, und vom Stücke erfahr' ich nicht die Fabel, den novellistischen Inhalt zuerst, sondern bald nach vorwärts, bald nach dem Ende zu von der erst gesehenen Situation aus schießen immer neue plastisch-mimische Gestalten und Gruppen an, bis ich das ganze Stück in allen seinen Szenen habe; dies alles in großer Hast, wobei mein Bewußtsein ganz leidend sich verhält und eine Art körperlicher Beängstigung mich in Händen hat.“

Ein größerer Gegensatz zu Hebbels bewußter Konstruktion läßt sich kaum denken, und doch sind Ludwigs beide Meisterdramen, „Der Erbförster“ und „Die Makkabäer“, nach ganz ähnlichen künstlerischen Gesichtspunkten gegründet.

In ein wirkliches, nicht ein geträumtes Forsthaus und zu wirklichen, nicht nur vorgestellten Menschen führt uns das in Prosa geschriebene fünfaktige Trauerspiel „Der Erbförster“, das abwechselnd im Jägerhaus von Düsterwalde und in Steins Schloß zu Waldenrode, einmal im dritten Aufzuge in der Grenzschenke und im Heimlichen Grunde spielt.

„Mein Vater hat vor mir die Stelle gehabt und mein Großvater vor meinem

Vater; sie heißen mich den Erbförster im ganzen Tal.“ Das ist das Recht dieses eigensinnigen, braven und warmherzigen Alten, aber es ist nicht das der Juristen. Sein Gehalt wird ihm verdoppelt als Pension angeboten, wenn er freiwillig auf seine Stelle verzichten will, doch er lehnt es ab: „Soll's ein Gnadengehalt sein? Ich brauche keine Gnade. Ich kann arbeiten. Umsonst nehm' ich nichts. Ich nehme kein Almosen. Ich weiß, er kann mich nicht absetzen, wenn ich nicht schlecht gewesen bin.“

Wie es soweit hat kommen können, zeigt der erste Akt. Der Fabrikant Stein, seit zwanzig Jahren des alten Försters Ulrich bester Freund, ist seit gestern sein Grundherr. Ihr tägliches Kartenspiel ist fast immer von redlichem, rasch wieder ausgeglichenem Zank begleitet gewesen, denn Stein braust leicht auf, und Ulrich ist hartnäckig und rauh, beide aber sind herzensgut. Heute soll die Verlobung ihrer Kinder, Robert Steins und Marie Ulrichs, gefeiert werden. Da kommt es zum Konflikt: der Gutsherr, gereizt durch Unglück im Spiel, besteht auf dem Durchforsten, sein Förster jedoch lacht ihn aus, weil er den Vorteil seines Herrn im Auge hat. Ulrich wird abgesetzt, der unfähige Buchjäger erhält die Stelle. Vergeblich versucht, wie wir vorhin sahen, der alte Stein einzulenken. Nach einer Reihe aufregender Erlebnisse wird der Erbförster fälschlich benachrichtigt, daß sein Sohn durch den seines jetzigen Feindes erschossen sei. In Wirklichkeit ist der Buchjäger von einem Wilddieb mit der entwendeten Flinte seines (des Erbförsters) Sohnes getötet und sind die beiden Jünglinge bei der Verfolgung des Mörders wieder Freunde geworden, nachdem der Zwist der Väter sie vorher ebenfalls auseinander gebracht hat. Aufs höchste ergrimmt, schießt nun der Erbförster auf des Feindes Sohn — nach dem Bibelspruche „Auge um Auge, Zahn um Zahn“ —, trifft aber die eigene Tochter, die den Geliebten mit ihrem Leibe deckt, und richtet sich dann selbst, wiederum nach einem Bibelspruch: „Wer irgendeinen Menschen erschlägt, der soll des Todes sterben.“ Das letzte Wort in dem Stück hat der Pastor: „Ihm geschehe, wie er geglaubt.“

Nicht die Handlung ist es, die dieser Dichtung den Wert gibt, denn sie enthält allzuviel Unwahrscheinlichkeit, sondern die Gestaltungskraft, mit der die Charaktere geschildert sind. Das ist sprudelndes Leben, was wir da vor uns sehen, frei von jedem Schema und jeder Laune der Einbildungskraft, mit einem Wort: Realität.

Das zweite große Drama Ludwigs, „Die Makkabäer“, führt aus der Enge kleinbürgerlichen Daseins in die Weite der Geschichte. Lea, die Frau des Mattathias, eines Priesters zu Modin, stolz auf ihre Abstammung aus dem Hause David, vertraut ihrem Lieblingssohn Eleazar an, daß ihr vor seiner Geburt durch einen Traum geweissagt sei, er werde Hoherpriester und König der Juden werden. Von ihren sieben Söhnen ist ihr der Held Juda verleidet, weil er ein Weib namens Naëmi aus niederem Stamme gewählt hat. Auf die Kunde, daß der jüdische Oberpriester in Jerusalem, das unter der Herrschaft des syrischen Statthalters Antiochus schmachtet, samt seinem ganzen Hause niedergemacht worden sei, hält der eitle und auf seinen Heldenbruder Juda neidische Eleazar seine Stunde für gekommen und zieht zur jüdischen Hauptstadt. Mattathias stirbt, nachdem er noch Juda, der die in das Tal eindringenden Syrer vertreibt, seinen Segen gegeben hat. Eleazar wird abtrünnig,

seine jüngeren Brüder geraten samt ihrer Mutter in die Gefangenschaft der Feinde, die Jerusalem belagern. Als sie den Syrerkönig Antiochus Epiphanes um das Leben ihrer drei jüngsten Kinder fleht, wird ihr das zugesichert, falls jene von ihrem Glauben abfallen. Sie verspricht, ihnen dies zu raten, vermag aber ihr Versprechen nicht zu halten, als sie erscheinen: vielmehr fordert sie sie auf, ihrem Glauben treu zu bleiben und zu sterben. Da tritt auch Eleazar auf die Seite der Brüder und wird mit ihnen zum Tode geführt. Inzwischen hat sich Juda zu seinen beiden treuen Brüdern nach Jerusalem durchgeschlagen. Jetzt wagt er einen Ausfall und erreicht es, daß der König abzieht. Die sterbende Lea mahnt ihn, sich damit zu begnügen. Das Volk bietet ihm die Königswürde an, doch er will nur des Volkes Priester sein, denn der Juden König sei Gott allein.

Das Drama, in fünffüßigen Jamben geschrieben, hat eine Reihe überaus wirksamer Szenen, läßt aber vor allem die Einheitlichkeit vermissen, deren gerade ein historisches Stück bedarf, wenn es nicht verwirrend wirken soll.

Um die Mitte der fünfziger Jahre nahm Ludwig einen Stoff wieder auf, den er ein Jahrzehnt vorher beiseite gelegt hatte, ohne indessen auch dieses Mal zum Abschluß zu gelangen: „Die Waldburg“, ein düsteres Familiengemälde. Im Entwurf sind alle fünf Akte dieses Trauerspiels (in Prosa) vorhanden. Auch die übrigen dramatischen Fragmente Ludwigs, von denen die beiden Entwürfe zur „Agnes Bernauer“ sowie „Genoveva“ (in Versen, Anfang des 1. Aufzugs) und „Tiberius Gracchus“ (teils Verse, teils Prosa) hervorgehoben seien, bilden namentlich für Dramaturgie und Poetik ergiebige Fundgruben.

Dramatisch wird Ludwig jedoch der Dichter des „Erbförsters“ bleiben, der noch heute bei der Lektüre wie auf der Bühne einen jeden in seinen Bann zieht.

Ein ähnlicher Erfolg war Ludwigs Erzählungen beschieden, vor allem dem Meisterwerk „Zwischen Himmel und Erde“. Nur sind wir uns dessen nicht in dem Grade bewußt, weil es an realistischer Kunstprosa um die Mitte des Jahrhunderts bei weitem nicht in dem Grade mangelt wie an realistischer Dramatik. Aber dieses Brüderpaar, der gewissenlose Fritz und der gewissenhafte Apollonius, ragt doch hoch über die Gestalten anderer Erzähler jener Zeit hinaus. Auch an der Schilderung des Dachdeckerhandwerks konnte der Dichter so recht die Kleinmalerei bewähren, in deren Wirklichkeitstreue er kaum überboten werden kann. Dieses Leben spielt sich in mehr als einem Sinne „zwischen Himmel und Erde“ ab: Apollonius Nettenmair schließt sich selbst charakterfest den Himmel zu, aus dem er seinen elenden Bruder hat herabstürzen müssen, sein Los ist Resignation; aber der Verzicht auf die geliebte und so heiß begehrte Schwägerin leuchtet weithin und überzeugt, weil er untrennbar ist von solcher Persönlichkeit. Das war ja das Neue an der Kunst dieser Realisten, auch das Unglaubwürdige durch die sorgfältigste Einzelschilderung von Situationen und Charakteren, wenn nicht poetisch zu verwirklichen, so doch glaubhaft zu machen. Ein Kabinettstück für sich ist die Darstellung des Rettungswerks, als der Blitz in den Kirchturm geschlagen hat. Aber auch die frühere Szene, als der trunkene Fritz dem Bruder auf dem Turm nach dem Leben trachtet und selbst statt seiner in die Tiefe

stürzt, hat an packender Lebenswahrheit in dem engeren Kreise des deutschen Realismus nicht ihresgleichen.

Lesenswert sind alle Erzählungen Otto Ludwigs, von den kleineren namentlich „Maria“, „Die wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen“ „Aus einem alten Schulmeisterleben“ und das Widerspiel zur Heiteretei: „Aus dem Regen in die Traufe“, während andere, wie „Die Emanzipation der Domestiken“, die „Buschnovelle“ und das „Märchen von dem toten Kinde“ der Kritik nicht in gleichem Maße standhalten.

Vor allem aber ist es die prächtige Dorfgeschichte „Die Heiteretei“, die die ihr seit jeher gezollte Bewunderung mit Recht verdient. In herzig schlichtem Ton wird da auf einigen hundert Seiten nur erzählt, wie Holders Fritz nach manchem Widerstand schließlich doch seine Heiteretei zum Altar führt, denn beide, der Übermütige und die Widerspenstige, haben sich aneinander emporgeläutert. Und nun nach der Trauung lehnt sie ihr Gesicht an seine Brust und bekennt ihm allerlei, was man nicht oft zu hören bekommt, denn „über Nacht“, sagt der Dichter, „ist die Blume der Innigkeit völlig aufgebrochen“. „Daß ich den Männern bin feind gewesen“, gesteht sie so, „das ist von meinem Vater seliger gekommen. Als ein klein Kind hab' ich müssen sehen, wie er meine Mutter hat geschlagen, daß sie manchmal beinah ist liegen blieben. Da hab' ich meine Arm um die Mutter geschlungen, daß er mich mit hat treffen müssen, weil ich's auch nicht hab' besser haben wollen, als die Mutter 's hat gehabt. Ich hab' ihn auch nie lieb gehabt, verzeih mir's Gott. Ich hab 's nicht gekonnt, es mag recht sein oder nicht. Und da hab' ich's eingesogen, daß das Heiraten ein Unglück für ein Mädchen wär', und daß ich den Männern hab' zum Hohn getan, was ich hab' gekonnt.“ Man sieht, daß man dieser Heiteretei für nichts gram sein und ihr nur zustimmen kann, wenn sie in ihrer glücklichen Ehe wiederholt zu ihrem Manne sagt: „Ich bin nur froh, daß du mich hast.“

Und dieses Wort läßt sich auch auf das Verhältnis des Dichters zur deutschen Literatur anwenden: sie kann froh sein, daß sie unter den Begründern des deutschen Realismus neben einem Friedrich Hebbel einen Otto Ludwig hat, der dessen weltumbildende Ideen aus größerer Erdennähe ergänzte. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Hebbel, rein geistig betrachtet, von beiden der weitaus Bedeutendere ist. Vom Standpunkt dichterischer Gestaltungskraft aus indessen wird mehr als einer Otto Ludwig die Palme reichen. So recht volkstümlich zu werden hindert beide die äußerst bewußte Technik ihrer Darstellungskunst, die sich bis in die zartesten Fasern hinein verfolgen und studieren läßt. Beide zusammen ersetzen mehr als ein systematisches Lehrgebäude der Geisteskultur.

7. Ludwig Anzengruber.

Grabbe, Hebbel und Ludwig waren Norddeutsche, Anzengruber war Österreicher, jene wandten sich an mehr oder minder erlesene Kreise und setzten sich mit den Kunsttheorien auseinander, dieser wandte sich an das Volk im weitesten Sinne. Demnach möchte Anzengruber, zumal er noch in der ersten Jahrhunderthälfte (1839) geboren

wurde, vielleicht besser zu den Dichtern des alten Österreich zu rechnen sein. War er ja doch auch ein Wiener Kind wie Grillparzer und Raimund!

Aber in diesen Kreis gehört er nicht, eine Welt liegt dazwischen. Raimund hat nicht einmal das Jahr 1848 erlebt, Grillparzer ist bald nach der Begründung des Deutschen Reiches gestorben, ehe noch Anzengruber seine großen Wirkungen auszuüben vermochte. Grillparzers Österreich starb 1866, und Raimund war der Dichter der idyllisch-vormärzlichen Donaustadt. Anzengruber selbst war sich dieser Kluft bewußt. Im Epilog zu Raimunds „Verschwender" sagt er:

> Geändert haben sich die Zeiten,
> Und die Gemüter wurden kalt und hart,
> Doch kennen sie kein Widerstreiten
> Gen Meister Raimunds anmutsvolle Art . . . .
> Er scheuchte weg von sich die Ahnung,
> Die nun des Menschen Seele bang bewegt,
> Mit jener furchtbar ernsten Mahnung,
> Daß jeder selbst sein Los im Innern trägt,
> Daß nichts heran von außen dränge,
> Daß ihn von außen hielte keine Macht —
> Wenn er nicht harten Griffs bezwänge
> Den Dämon, der ihm in der Brust erwacht.

Also negativ: diese Zeit und ihre Dichtung in Österreich war nicht mehr die seine. Und positiv: seine Auffassung des Lebens und seine Kunst stellen ihn neben die vorhin behandelten norddeutschen Realisten, obwohl auch sie jener früheren Zeit angehörten und nicht wie er Klassiker der Bauernkomödie und der Mundart waren.

In einem Brief vom 14. Februar 1873 an seinen Freund Schlögl spricht sich Anzengruber ergötzlich über seine Muse aus: „Diese vielbesprochenen Bauernkomödien sind nur aus dem Grunde Komödien mit Bauern geworden, weil sich derlei Konflikte in der Stadt in sehr unpoetischem Lichte zeigen würden. Und warum soll ich denn anfangen, statt lustig zu produzieren, und wenn es einmal auch ein schwächeres Geisteskind wird, mit Nebelbildern Ixionisches zu treiben? Ich muß gestehen, abgesehen davon, daß auch das ärmere Kind meiner Muse mich, den Vater, doch durch einige Tantiemen unterstützt, was ganz angenehm ist, denn warum sollen gerade andere das Privilegium haben, ein ganzes Leben lang mittelmäßige Arbeit sich teuer zahlen zu lassen, und ich soll in beschränktesten Verhältnissen zusehen, abgesehen davon hat die Sache einen ernsteren, ich möchte sagen pathologischen, psychiatrischen Hintergrund. Gestalten, Konflikte wie in meinen bisherigen Stücken wachsen nicht wie Brombeeren. . . . . Ich möchte gern geistig und körperlich gesund bleiben, etwas Geld dabei verdienen, und wenn ich eine Offenbarung habe, dann werde ich sie der Welt nicht vorenthalten, dieselbe in den Stunden der Weihe niederschreiben, wie ich es bisher getan. Nur zum Propheten von Profession möge man mich nicht machen."

Wir müssen doch, wie wir sehen, aus Hebbels Gedanken- und Gefühlswelt tief hinabsteigen, bevor wir zu diesem schlichten Wiener Gestalter gelangen. Aber der Boden, aus dem Anzengrubers Poesie ihre Kraft zieht, urwirklich und urgesund, ist

der nämliche: das Leben, wie es ist und wird, nicht wie es hätte sein können, und nicht wie es werden könnte.

„Mein Vater", erzählt der Dichter 1871 in seinem Tagebuchblatt „Bis zum Fertigwerden", „war Johann Anzengruber, ein Oberösterreicher, der Beamter der Hofbuchhaltung wurde; was er außerdem war, könnte der Leser in Wurzbachs biographischem Lexikon nachschlagen — dort steht geschrieben, daß er ein Dichter war. Seine Werke haben jedoch nicht das Lampenlicht erblickt, und es ist jetzt keine Zeit, der Welt die nachgelassenen Werke in die Hand zu geben, damit sie sich selbst überzeuge. Ich bitte als Beweis für meines Vaters Talent den nachgelassenen lebenden Kommentar zu nehmen, der ich selbst bin. Meine Mutter, eine Wienerin, geborene Maria Herbich, mußte mich erziehen, denn der Vater starb, als ich fünf Jahre alt war. Was diese Mutter ist, das steht in den Blättern meines Herzens mit großen Buchstaben eingeschrieben . . . . Geboren wurde ich am 29. November 1839 . . . . Als ganz klein habe ich mich schon durch eine Fülle von Phantasie ausgezeichnet, ich habe ideale Gärtnerei getrieben, ich habe die Zimmerfläche eingeteilt in Beete und sogar einen prächtigen unerschöpflichen Brunnen inmitten des Zimmers installiert, ich konnte laut aufschreien vor Schmerz, wenn man meine Lilien oder Rosen zertrat . . . . . Aber nicht die Gartenkunst war mein Leibroß, es war die Schauspielkunst. Ich dramatisierte aus dem Stegreif jene Erzählungen, die mir zu diesem Zwecke tauglich schienen, meist duoszenisch, um sie mit der Köchin unseres Hauses aufzuführen; ich weiß, daß die Blaubartsage dieses Glück genoß, unzähligemal tragiert zu werden."

Nach unregelmäßigem Schulbesuch, den er durch eifrige Lektüre ergänzte, kam Anzengruber im Alter von 17 Jahren zu einem Buchhändler in die Lehre. Daneben begann er zu malen und zu radieren. Neunzehnjährig verließ er den Buchhandel und widmete sich der Schriftstellerei. „Ich schrieb zuerst Volksstücke", erzählt er, „ich bewegte mich zu Wien ja auch nur in Volkskreisen." Eine Studie nach Nestroy war das erste, was er seinem Vormund zeigte. Dann wurde er Schauspieler. Von 1860 bis 1866 schloß er sich verschiedenen wandernden Gesellschaften an, stets von seiner treuen Mutter begleitet. Dieser Vorgang hat nicht seinesgleichen in der gesamten Weltliteratur. Anzengruber wirkte schließlich auf einer Wiener Bühne, versuchte sich dann aber als freier Schriftsteller in Volksstücken und Novellen und landete zuletzt als Angestellter in einer Wiener Polizeistube. Im Jahre 1869 vollendete er sein Volksdrama „Der Pfarrer von Kirchfeld", dessen Aufführung am 5. November 1870 im Theater an der Wien über seine Zukunft entschied: die Darstellung des Zwiespalts zwischen dem alten und neuen Glauben in volkstümlicher Form traf die rechte Stelle. Es war ein Meisterzug.

Von Anzengrubers weiterem Leben ist nicht viel zu berichten. 1875 verlor er seine geliebte Mutter durch den Tod. Seine 1873 geschlossene Ehe wurde 1889 geschieden. Noch in demselben Jahre, am 10. Dezember, ist er als Fünfziger wie Hebbel und Ludwig nach kurzem Leiden gestorben.

Dramatiker war Anzengruber und demnächst Erzähler. Gewiß hat auch er G e d i c h t e geschrieben, und sie sind wahr empfunden.

Welch ander Maß der Zeit, o sag,
Wohl könnten wir verlangen,
Als unser beider Herzen Schlag
Im seligen Umfangen?

Nicht achtend, was da kommen mag,
Vergessend, was vergangen;
Es kann der Mensch allein vom Tag,
Vom Tag nur, Glück empfangen.

Weder seine eigentliche Lyrik indessen, so wesensecht sie auch meist ist, noch seine episch gehaltenen „Gestalten und Geschichten" geben diesem Dichter den Charakter. Höchstens könnte man da an seine wenigen mundartlichen Gedichte denken, z. B. „D' Hauptsach'" (1886):

Woher mir 's kimmt, bei meiner Seel',
Ich rat 's nit, würd' ich noch so olt,
Ob 's oaner hernimmt, wo d'r wöll',
Nur haben, haben muß er 's holt!

Im Anschluß an seine Lyrik sind aus seinem Nachlaß noch Aphorismen und Einfälle herausgegeben worden, von denen wenigstens einige der Vergessenheit entrissen seien — wieviele würden sonst jemals von ihnen etwas erfahren:

Wer der Welt ein Heiland zu sein glaubt, tut gut, mit dreiunddreißig Jahren zu sterben.

Das Leben hat nicht mehr Wert, als wir ihm geben.

Künstler wird nur der, der sich vor seinem eigenen Urteil fürchtet.

Die Liberalen nehmen das Volk für klüger, die Reaktionäre für dümmer, als es ist.

Die Friedensliga ist den Gedanken der Zeit, nicht aber den Tatsachen entsprechend. Ihr habt nicht die Macht, alle Völker durch Friedenslieder einzulullen. Leider nicht. Der aber, der es vermöchte, ein einzelnes, es wäre das edelste, einzuschläfern, daß es, unbereit, waffenlos unter den andern dastünde, er wäre nicht ein Freund der Menschheit, sondern nur ein Feind dieses Volkes. So steht es leider. Darum keine Friedenspredigten, keinen Kosmopolitismus, sondern Betonung des Nationalgefühls. Der Krieg wird schließlich den Krieg unmöglich machen. Nicht die Milde, der Greuel, der himmelschreiende Greuel war von je der Lehrer der Völker.

Die Legitimisten brauchen einen Herrn, um Diener haben zu können.

Jedoch wenden wir uns jetzt Anzengrubers eigentlichem Lebenswerk, dem Drama, zu, zunächst seinem schon erwähnten „Volksstück mit Gesang in vier Akten": „Der Pfarrer von Kirchfeld."

Es ist ein redlicher Mann, der Kirchfelder Pfarrer, jedoch nicht im Sinne der Bischöfe, der Orthodoxen und Adligen. Er verkündet die Religion der Liebe und hat nicht einmal gegen Ehen zwischen Protestanten und Katholiken etwas einzuwenden, wenn sie sich nur lieben. Und hübsche Bekennerworte sind es, die dieser Pfarrer Hell

— so heißt er — in das kirchliche und feudale Dunkel wirft, wie es der Graf Peter von Finsterberg vertritt. „Wer so lebt, versteht dich, du Gott der Liebe! Und nur der, der ein Herz in den engen Grenzen seines Hauses recht erfaßt und verstehen lernt, der weiß sie alle zu fassen, alle zu verstehen, die Herzen, die in der weiten Welt pochen und hämmern, denn was auch die Welt an ihnen gesündigt, aus der Hand des Schöpfers sind sie doch gleichgeartet hervorgegangen — eine schwache zitternde Magnetnadel, über die die Ströme des Lebens hinziehen und sie vielfach ablenken, die sich aber doch nicht irre machen läßt und ihren Norden sucht — die ewige Liebe!" Außer seinen grundsätzlichen Gegnern, den Dunkelmännern, hat er noch einen andern Feind, den sein Vorgänger im Amt um das Lebensglück gebracht hat, den atheistischen Wurzelsepp. Dieser erspäht die Gelegenheit, als Hell ein verwaistes Dirndl, Anna Birkmeier, zur Führung seines Haushalts gewinnt. Um ihren geliebten Herrn aus dem verleumderischen Gerede der Menschen zu bringen, läßt sich das Annerl von ihm mit einem prächtigen Burschen vermählen. Aber da Hell edelmütig die Mutter des Wurzelsepp geistlich bestattet, obwohl sie als Selbstmörderin geendet hat, erfüllt sich sein Schicksal: er wird seines Amtes entsetzt und geht hin, um von seinen Richtern seine Strafe entgegenzunehmen: „Vielleicht ruft eine freie Kirche im Vaterlande mich, ihren treuen Sohn, zurück aus der Verbannung, wo nicht, so will ich dort an Stelle durch eiserne Beharrlichkeit, die sich nicht schrecken noch kirren läßt, sie ahnen lassen, daß denn doch die Ideen, die die Zeit auf ihre Fahnen schreibt, mächtiger sind, als eines Menschen Wille." In dem Jahre der Aufführung des Stücks wurde dieses einen Menschen, des Papstes, Unfehlbarkeit verkündet. Da war es kein Wunder, daß ein solcher Pfarrer machtvoll an die Menschenherzen rührte.

Zu der Volkstümlichkeit des Dramas hat ein wenig auch das Lied beigetragen, das von dem Annerl zu Beginn des dritten Aufzuges gesungen wird, und dessen vierte und letzte Strophe so lautet:

> Wußt' nix anzufangen,
> Bin zum Herrgott 'gangen:
> „Därf ich 's Büaberl lieb'n?"
> „Ei ja freili," sagt er, und hat g'lacht,
> „Weg'n 'en Büaberl hon ich 's Derndl g'macht!"

„Sie mögen noch so viele Volksstücke schreiben", sagte Rosegger bei der ersten Begegnung zu Anzengruber, „aber ein größeres werden Sie nicht mehr schaffen, als der ‚Pfarrer' ist." „Ich werde ein noch größeres schaffen", erwiderte der Dichter. Er dachte an den „Meineidbauer" (1871), der in der Tat den „Pfarrer von Kirchfeld" weit überragt. An dieser wundervollen Gestalt, der „Vroni", die von ihrem Oheim, dem verbrecherischen Kreuzweghofbauern Mathias Ferner, um ihr Erbe betrogen wird — er beschwört vor Gericht, daß kein Testament vorhanden war, und vernichtet seines Bruders letzten Willen —, mag sich auch ein verhärtetes und verdüstertes Gemüt aufrichten. Beglückt durch die Liebe seines Sohnes Franz möchte sie „'naus-jauchzen ins Land". Wieder also ist es die Lehre von der großen Liebe, die alles wieder gut macht, was das Leben verbrach.

Von einer noch liebenswürdigeren Seite lernte man im nächsten Jahre (1872) diesen Dichter des prosaischen Volksdialektes in den „Kreuzlschreibern“ kennen. Es handelt sich da um ein ähnliches Problem wie in der „Lysistrata“ des Aristophanes. Die Zwentdorfer Bauern unterschreiben einen Protest gegen kirchliche Beschlüsse mit ihren Kreuzeln. Aber die Pfaffen gewinnen die Weiber der Unterzeichner, und der Konflikt ist da, der sich schließlich in einer allgemeinen Umarmungsszene auf das heiterste löst. Eine prächtige Figur ist der lustige Steinklopferhans mit seinem weisen Lebensspruch: „Es kann dir nix g'schehn.“

Von den weiteren Stücken Anzengrubers fordern nur noch zwei Bauernkomödien unsere besondere Aufmerksamkeit: „Der G'wissenswurm“ (1874) und „Der Doppelselbstmord“ (1874/75). Das zuerst genannte Drama stellt dar, wie der reiche Bauer Grillhofer aus seinen Seelenqualen (G'wissenswurm), ein Mädchen in Elend gebracht zu haben, durch die Erfahrung des Gegenteils erlöst wird.

Schlußlied.

Drum sorg' für das Deine
Mach niemanden irr' —.

Grillhofer.

Und misch dich net eini,
Du kriegst nix dafür!

Herzerquickend ist auch das zuletzt angeführte Stück, eine „Bauernposse mit Gesang in drei Akten“. Ohne Dialekt und ohne Gesang ist Anzengruber auf der Bühne gar nicht zu denken, das muß man wissen. In diesem Falle handelt es sich um das Thema in Kellers Novelle „Romeo und Julie auf dem Dorfe“, jedoch mit fröhlich-glücklichem Ausgang — das sagt mehr als die längste Beschreibung.

Von Anzengrubers Trauerspielen ist das bedeutendste „Das vierte Gebot“ (1878): die Alten richten das Glück der Jungen zugrunde. Das Stück spielt in Wien. Die schwere, zumal die städtische Tragödie war nicht des Dichters Eigengebiet. Viel wertvoller war die hier von der Bühne verkündete Lehre: „Wenn du in der Schul' den Kindern lehrst: ‚Ehret Vater und Mutter‘, so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß 's danach sein sollen.“

Man muß für Anzengruber ein gewisses Organ mitbringen: Verständnis für die Sprache des bäurischen, überhaupt des niederen Volkes. Im Theater ist es noch nicht einmal so sehr notwendig. Bei der Lektüre seiner Erzählungen aber wird es offenbar, ob man ihm folgen kann und will oder nicht.

Den Gipfel seiner epischen Prosa bilden die beiden Dorfgeschichten „Der Schandfleck“ (1878) und „Der Sternsteinhof“ (1885). Dort handelt es sich um ein Mädchen, das eine glückliche Frau und Mutter wird, obwohl es in Schande geboren ist, hier um ein kraftvolles Weib, das durch erfolgreiche Gegenwart ihre nichtswürdige Vergangenheit auslöscht: „Wenn Helene stirbt — nicht nur ihrem eigenen Kinde wird das Herz schwer werden, auch das fremde wird ihr heiße Tränen nachweinen, die Armen in der Umgegend und alle jene, die gewohnt waren, freund-

nachbarlich sich Rat und Tat zu erbitten, wird der Tag bedrücken, an welchem der Tod die Bäuerin hinwegholt vom Sternsteinhofe."

Richtige Anzengruberleser wird man heute nur noch selten finden. Die Erklärung ist einfach: was einst neu und unerhört war, ist heute mehr als selbstverständlich geworden, ist veraltet. Zwischen uns und Anzengruber steht der Naturalismus — diese eine Erinnerung sagt uns alles. Sie ruft uns aber zugleich sein Pfadfinderverdienst in die Erinnerung: es war keine Großtat mehr, nach ihm aus dem Volke für das Volk der Wirklichkeit mit poetischem und doch ursprünglichem Selbstlaut Gestalt zu geben.

8. Ferdinand von Saar und andere realistische Erzähler der Frühzeit.

Zu den ältesten Vertretern realistischer Kunstprosa gehört der Bayer **Melchior Meyr.** Er wurde am 28. Juni 1810 zu Ehringen (bei Nördlingen) im Ries als Sohn eines Bauern geboren, war also älter als alle großen Erzähler und Erzählerinnen, von denen hier im Zusammenhang mit dem Realismus die Rede war. Er besuchte die Schule in Nördlingen und Augsburg, studierte in München und Heidelberg Jura, in Erlangen, wo er mit Rückert verkehrte, Philosophie. Besonders versenkte er sich in Schellings Lehre. Er wurde dann Journalist und lebte meist — 1840 bis 52 auch in Berlin — in München, wo er am 22. April 1871 gestorben ist.

Heute ist Meyr in weiteren Kreisen nur noch durch seine „Erzählungen aus dem Ries" bekannt, die 1856 erschienen. Es sind Dorfgeschichten mit viel Leben und Humor und ein bißchen viel Moral. Meyr wollte doch auch trotz seines Wirklichkeitssinnes die Bildung auf dem Lande zur Geltung bringen. Die eingeflochtenen Reflexionen wären in der jüngeren realistischen Kunst unmöglich. Andererseits sind seine Gestalten tief innerlich erschaut, und der häufig angewandte Dialekt sorgt dafür, daß der dörfische Charakter diesen Geschichten gewahrt bleibt. Meyr ist zugleich einer der ersten Vorläufer der späteren Heimatdichtung. Unter dem Ries versteht man einen nördlich der Donau gelegenen Gau, von dem ein Teil zu Bayern, ein anderer im Nordwesten zu Württemberg gehört. Die bedeutendste Stadt im Ries ist Nördlingen.

Meyr hätte sicherlich nicht geglaubt, daß sein Nachruhm auf diesen acht Erzählungen gegründet bleiben würde. Außer andern Novellen und Romanen („Ewige Liebe", 1864. — „Duell und Ehre", 1870), auch einem großen politischen Roman „Vier Deutsche" (1861), hat er eine Anzahl von vorwiegend historischen Dramen geschrieben. Genannt seien die Tragödie „Franz von Sickingen" (1851) und „Karl der Kühne" (1862) sowie das Drama „Herzog Albrecht" (1862), in dem der Agnes-Bernauer-Stoff behandelt wird. Auch ein Bändchen Gedichte besitzen wir von ihm.

Realistische Dorfgeschichten haben ferner verfaßt die Bayern **Joseph Friedrich Lentner** (1814—1852), **Ludwig Steub** (1812—1888) und **Hermann Schmid** (1815—1880). Die thüringische Dorfgeschichte fand einen Vertreter in **Heinrich Schaumberger** (1843—1874), den man zu den Älteren rechnen muß, da sein früher Tod seine Entfaltung in späterer Zeit nicht mehr zuließ. Vor allem aber gehören hierher die Österreicher **Joseph Rank** (1816—1896), der 1842 Erzählungen „Aus dem Böhmer-

wald" veröffentlichte, **Moritz Hartmann** (1821—1872), dessen Roman „Der Krieg um den Wald" (1850) eine böhmische Dorfgeschichte aus der Zeit Maria Theresias ist, und **Ferdinand von Saar**, der alle vorher Genannten überragt.

Saar wurde am 30. September 1833 in Wien geboren. Hier besuchte er das Gymnasium. Er wurde österreichischer Offizier, heiratete 1881, verlor jedoch seine Frau schon nach acht Jahren durch den Tod. 1903 wurde er Mitglied des österreichischen Herrenhauses. Als er in schwere Krankheit verfiel, erschoß er sich am 24. Juli 1906.

Es ist diesem Dichter ähnlich ergangen wie Meyr: bekannt ist er Lesern nur noch durch seine Kunstprosa; mit Recht, obwohl in seiner Lyrik, namentlich in den „Wiener Elegien" (1893) — die erste Sammlung „Gedichte" war 1882 erschienen —, manche Perle verborgen ruht. Seinen Dramen aber, denen er soviel Liebe und Lebenskraft zuwandte, ist jeder wirkliche Erfolg versagt geblieben. Seine erste Dichtung war das Doppeldrama „Kaiser Heinrich IV." (1865/67). Historisch war auch das Trauerspiel „Die beiden de Witt" (1875). Es stellt den Kampf dar zwischen der Oligarchenpartei der niederländischen Republik und dem Hause Oranien kurz vor dem tragischen Untergange der beiden Brüder Johann und Cornelius de Witt. Erst ein Jahrzehnt später folgte die Tragödie „Thassilo" (1886), die den Untergang des Bayernherzogs im Kampf mit Karl dem Großen behandelt. Den Einfluß Anzengrubers verrät das Volksdrama „Eine Wohltat": die Wohltat, die Baron Sassenheim der armen Maria erweist, hat deren schließlichen Untergang zur Folge.

Erzähler ist Saar nicht nur in Prosa, wie sein kleines Versepos „Hermann und Dorothea" beweist. Dieses Idyll in Hexametern deutet natürlich absichtlich auf das Goethische Gedicht hin. Ein junger deutscher Gutsbesitzer in Mähren, namens Hermann Mattusch, kehrt, nachdem er als Soldat gedient hat und gereist ist, in das heimatliche Dorf zurück, wo das Slawentum inzwischen das Deutschtum zurückgedrängt hat. Hermanns frühere Geliebte, die Tochter des Tschechenführers Jezik, hat inzwischen einen reichen Brünner Kaufmann geheiratet. Auf einem Vereins- und Schulfest der Deutschen in dem benachbarten Städtchen lernt er ein junges Mädchen, Lehrerin aus Wien, kennen, die sich den andern künstlerischen Darbietungen durch eine Vorlesung aus Goethes „Hermann und Dorothea" anschließt. Auch sie heißt Dorothea. Und da sie, wie Goethes Heldin, am nächsten Tage nicht mehr in dem Städtchen sein, d. h. nach Wien zurückreisen wird, so entschließt sich Hermann rasch zur Werbung am stillen Waldsaum und empfängt von Dorothea, die ebenfalls vorher schon verlobt war, das Jawort. Am Schluß steht das Paar geschlossen ebenso den slawischen Gefahren gegenüber wie das Goethische den französischen. Man sieht, es ist ein Widerschein klassischer Kunst, von der West- an die Südostgrenze geworfen.

Daß sich solche Dichtungen nicht zu halten vermochten, nimmt nicht wunder. Wir haben es daher im Grunde auch nur mit dem Novellisten Saar zu tun.

Saars Novelle erinnert an die eines norddeutschen Dichters, Theodor Storms, nicht nur infolge der resignierten Stimmung und der autobiographischen Einkleidung, sondern auch durch die Betonung der Heimat. „Novellen — aus Österreich" nannte

er sogleich seine erste Sammlung. Noch besser versteht man die Verwandtschaft mit Stormscher Kunst, wenn man die viel zitierte Stelle am Anfang der Novelle „Die Geigerin" liest, die vielleicht geeignet ist, ihm Freunde zu werben. „Ich bin", sagt er da, „ein Freund der Vergangenheit. Nicht daß ich etwa romantische Neigungen hätte und für das Ritter- und Minnewesen schwärmte oder für die sogenannte gute alte Zeit, die es niemals gegeben hat; nur jene Vergangenheit will ich gemeint wissen, die mit ihren Ausläufern in die Gegenwart hineinreicht, und welcher ich, da der Mensch nun einmal seine Jugendeindrücke nicht los werden kann, noch dem Herzen nach angehöre. So fühle ich mich stets zu Leuten hingezogen, deren eigentliches Leben und Wirken in frühere Tage fällt, und die sich nicht mehr in neue Verhältnisse zu schicken wissen. Ich rede gern mit Handwerkern und Kaufleuten, welche der Gewerbefreiheit und dem hastenden Wettkampfe der Industrie zum Opfer gefallen; mit Beamten und Militärs, die unter den Trümmern gestürzter Systeme begraben wurden; mit Aristokraten, welche kümmerlich genug von dem letzten Schimmer eines erlauchten Namens zehren: lauter typische Persönlichkeiten, denen ich eine gewisse Teilnahme nicht versagen kann. Denn alles das, was sie zurückwünschen oder mühsam aufrecht erhalten wollen, hat doch einmal bestanden und war eine Macht des Lebens wie so manches, das heutzutage besteht, wirkt und trägt. Daher habe ich auch eine Vorliebe für die alten Plätze, die alten Gassen und Häuser meiner Vaterstadt und bin noch zuweilen in jenen öffentlichen Gärten zu finden, die infolge neuerer Anlagen ihr Publikum verloren haben und verblühten Gouvernanten, brotlosen Schreibern oder ähnlichen Jammergestalten in lichtscheuer Kleidung tagsüber gewissermaßen als Versteck dienen."

Nur einige seiner zahlreichen Novellen können hier besonders hervorgehoben werden. Im „Leutnant Burda" sehen wir einen armen bürgerlichen Offizier, der eine Prinzessin liebt, sich wiedergeliebt glaubt und darüber zugrunde geht. In „Vae victis" wird eine Ehetragödie auf dem Hintergrund des unglücklichen Feldzugs von 1859 dargestellt. Der Realismus Saars tritt vielleicht am stärksten in der Novelle „Die Steinklopfer" heraus. Genannt seien ferner „Tambi", „Schloß Kostenitz" und „Doktor Trojan", wo ein ähnliches Motiv verwertet wird wie in Storms Novelle „Ein Bekenntnis".

Der deutsche Sänger, heißt es in Saars Rhapsodie „Dem italienischen Dichter", habe es viel schwerer, zur Anerkennung zu kommen, als der italienische. Das Schicksal, das er hier malt, ist zum größten Teil das seinige gewesen und bis zur Gegenwart geblieben:

Taub bleibt ihm ein Volk von „Denkern",
Das Tote feiert,
Um Lebendige einzusargen;
Ein Volk,
Das seit jeher
Am liebsten fremden Klängen gelauscht,
An heimischen tadelnd, was es an jenen preist,
Und, schulmeisternd, beständig fordert,
Was es, stumpfsinnig,
Am Gebotenen nicht erkennt.

So, mehr und mehr in sich selbst gedrückt,
Verkümmert er,
Freudlos einsam,
Und lebt — wie sein Geist in ungelesenen Büchern —
Ein löschpapiernes Leben!

Novellist wie Saar war der Pommer **Edmund Höfer** (1819—1882), der eine Zeitlang mit Hackländer zusammen in Stuttgart die „Hausblätter“ herausgab. Raabe trat beiden dort näher. Freilich hat Höfer auch eine große Anzahl von Romanen geschrieben, aber sie reichen an die kleineren Dichtungen seiner Frühzeit, z. B. die „Erzählungen eines alten Tambours“ (1855) und „Schwanwiek“ (1856), bei weitem nicht heran. Mit Vorliebe läßt er seine Erzählungen an seiner Heimatküste spielen.

Mit größerer realistischer Heimatdichtung stellen sich neben Saar als Zeichner galizischen Lebens **Leopold von Sacher-Masoch** (1836—1895) und **Karl Emil Franzos** (1848—1904). Von dem ersteren seien der Roman „Das Vermächtnis Kains“ (1870) und die „Galizischen Geschichten“ (1872), von dem letzteren die Erzählungen „Die Juden von Barnow“ (1877), „Ein Kampf ums Recht“ (1881), „Judith Trachtenberg“ (1891), „Der Wahrheitsucher“ (1893) und „Der Pojaz“ (1905) genannt. Bei beiden steht das Judentum Osteuropas im Vordergrunde der Betrachtung. Sacher-Masochs Vaterstadt ist Lemberg, Franzos stammt von jüdischen Galiziern und ist in einem podolischen Forsthause geboren. Franzos hat auch interessante Reisebeschreibungen und eine selstbbiographische Schrift („Geschichte meines Erstlingswerks“) veröffentlicht.

Als älteren Österreicher reihen wir hier am besten **Ferdinand Kürnberger** (1823—1879) an, dessen Kunstprosa freilich die Vorzüge des neuen Realismus nur wenig erkennen läßt. Man nennt ihn meist im Zusammenhange mit seinem Lenauroman „Der Amerikamüde“ (1856). Die beste seiner Novellen ist vielleicht „Bergschreck“. Erwähnenswert sind ferner die jüdischen Ghettogeschichten **Leopold Komperts** (1822—1866), der ebenfalls aus Österreich stammt.

Am Schluß dieses Abschnitts ist der braven, realistisch treu aus dem Leben geschöpften Geschichten dreier Volksdichter zu gedenken, die in der Jugend die Freude vieler bedeutenden Männer waren. Es sind der Augsburger Domkapitular **Christoph Schmidt** (1768—1854), der protestantische Pfarrer Wilhelm Oertel von Horn, pseudonym: **W. O. von Horn** (1798—1867) und — als der volkstümlichste von ihnen — der aus Dresden gebürtige Lehrer und spätere Schuldirektor **Gustav Nieritz** (1795—1876). Mit ihren naiven Erzählungen sind sie — im besten Sinne — weit tiefer ins Volk gedrungen als die meisten modernen Überkünstler.

Alle diese Namen sind nicht dazu bestimmt, dem Schlagwort Realismus als Relief zu dienen. Realistisch ist mehr oder minder jede echte und große Kunst, es kommt nur darauf an, wie man das Wort versteht; und hier ist es so verstanden worden, daß unter seinem Zeichen eine Reihe von Erzählern zusammengestellt worden ist, die im Gegensatz zu den Neigungen der Klassiker und Romantiker neue Pfade in

der Kunstprosa beschritten wie neben ihnen noch mancher andere, der das Dunkel der Vergangenheit nicht mit gleicher Stärke überwunden hat. Sie sind noch nicht ganz neueste Gegenwart, diese Dichter — vielleicht ist das der Grund, daß wir uns besonders zu ihnen hingezogen fühlen.

9. Luise von François und Marie von Ebner-Eschenbach.

An der Spitze der realistischen Kunstprosa stehen auch, wenn wir von der älteren Annette von Droste-Hülshoff absehen, deren Geburtstag noch in das achtzehnte Jahrhundert fällt, zwei Frauen, die beide nicht reichsdeutschen Ursprungs sind. Luise von François stammt wie Chamisso aus einer nach Deutschland verpflanzten französischen Hugenottenfamilie, wenngleich diese seit dem siebzehnten Jahrhundert ganz in deutschem Blut und deutschem Fühlen aufgegangen war, und Marie von Ebner ist Österreicherin.

Luise von François wurde am 27. Juni 1817 in Herzberg bei Merseburg als Tochter eines Offiziers geboren. „Jungfer Grundtext" — das war ihr Beiname — wandte früh ihr Interesse ernsten, wissenschaftlichen Dingen zu, besonders der Geschichte der Befreiungskriege, über die sie dann auch ein Buch schrieb. Ihren Vater hat sie nicht gekannt, da er schon ein Jahr nach ihrer Geburt starb. Sie verlobte sich mit einem Offizier, der sich aber von ihr lossagte, als sie ihr Erbteil verlor. Nachdem sie einige Jahre (1851—1855) in Halberstadt und Potsdam bei einem Oheim, dem General Karl von François, gelebt hatte, kehrte sie nach Weißenfels an der Saale, der Heimatstadt ihrer Mutter, zurück. Hier blieb sie und begann, getrieben von der Not, sich an schriftstellerischen Arbeiten zu versuchen, die sie zunächst dem Cottaschen Morgenblatt anbot. In der Folge veröffentlichte sie nun eine große Anzahl von Romanen und Erzählungen, die ganz indessen doch erst an ihrem Lebensabend und nach ihrem Tode (am 24. September 1893) von der Kritik gewürdigt wurden, während der größere Leserkreis sich meist nach wie vor nur an ihre „Letzte Reckenburgerin" (1871) hält.

In der Tat ist dieser Roman, ihr erstes größeres Werk, nachdem sie einige Jahre vorher (1868) eine Sammlung von Novellen herausgegeben hatte, ihre beste Dichtung geblieben, ein prächtiges Zeit- und Charakterbild in dem historischen Rahmen, den die kriegerischen Ereignisse vor und nach der Jahrhundertwende (seit dem Krimfeldzuge von 1771) ziehen. Von ihren übrigen Werken verdienen besonders hervorgehoben zu werden „Frau Erdmuthens Zwillingssöhne" (1872), „Stufenjahre eines Glücklichen" (1877) und „Der Katzenjunker" (1879). Auch ein Lustspiel, „Der Posten der Frau" (1882), hat sie geschrieben.

Näher kennen gelernt hat man diese sinnige und kräftig klargeistige Dichterin aus ihrem 1905 veröffentlichten Briefwechsel mit Conrad Ferdinand Meyer, dessen Freundschaft neben derjenigen mit Marie Ebner ihre Einsamkeit an der stillen Saale verschönte. Wirkte sie auch neben den andern großen Prosaikern nicht bahnbrechend, so ist sie doch als Schriftstellerin eine rühmenswerte Erscheinung innerhalb der Veilchen- und Vergißmeinnichtromane, die gerade zu ihrer Zeit in der „Gartenlaube" blühten.

Erheblich bedeutender freilich ist **Marie von Ebner-Eschenbach.** Geboren wurde Komtesse Marie Dubsky als Tochter eines rühmlich bekannten Freiheitskämpfers am 13. September 1830 auf dem mährischen Schlosse Zdislawitz. Ihre Mutter, eine sächsische Freiin von Vockel, starb bei der Geburt. Auch ihre erste Stiefmutter, eine Freiin von Bartenstein, blieb nicht lange am Leben. Achtzehnjährig vermählte Marie sich mit ihrem Vetter, dem Baron Moritz von Ebner-Eschenbach, einem begabten Offizier, mit dem sie auch literarische Interessen verbanden. Er war zuerst Lehrer der Naturwissenschaften an der Genieschule in Wien, dann zu Klosterbrück in Mähren. Seit 1864 wohnte die Dichterin in Wien oder auf dem väterlichen Schlosse. Glücklich und sorgenfrei verfloß ihr Leben. Ihre Ehe blieb kinderlos. Ihr Gatte stieg bis zu der Würde eines Feldmarschall-Leutnants auf. 1898 ist er im Alter von 83 Jahren gestorben. Marie Ebner erreichte das gleiche Alter: sie starb 1913.

Ihre schriftstellerischen Anfänge waren dramatischer Art. Sie versuchte sich in der historischen Tragödie („Maria Stuart in Schottland", 1860. — „Marie Roland", 1867), im Gesellschaftsstück („Die Schauspielerin". — „Das Geständnis"), im Märchendrama („Die Prinzessin von Banalien") und im leichten Lustspiel („Die Selbstsüchtigen". — „Das Waldfräulein"), jedoch ohne nachhaltigen Erfolg. Erwähnt seien auch die kleinen Dramen „Die Veilchen", „Ohne Liebe" und „Am Ende". Am bedeutendsten von allen diesen Dramen sind doch die beiden Tragödien sowie das „Waldfräulein", das sich 1873 auch längere Zeit am Wiener Stadttheater hielt. Aber wer kennt heute Marie von Ebners Dramen? — so sehr hat ihre Erzählungskunst ihre früheren Dichtungen in den Schatten gestellt.

Die erste Sammlung ihrer „Erzählungen" erschien 1875. Darunter befindet sich bereits ein so reifes Werk wie „Die Großmutter". Im nächsten Jahre kam ihr erster Roman heraus, „Bozena". Da werden wir mitten in das mährische Leben in Stadt und Land hineingestellt, wo das Deutsche sich so oft hart mit dem Slawischen berührt. Bereits ihre ersten Erzählungen rechtfertigen den Sammeltitel, den sie späteren Schöpfungen gab, als „Dorf- und Schloßgeschichten" (1883, 1886). Sie sah ebenso scharf in die Seele der armen Dienstmagd — so in „Bozena" — wie in die der Gräfin — so in „Unsühnbar", ebenfalls einem größeren Roman (1890) —, besonders wenn es sich wie in diesen Fällen um das Ringen mit schwerem Schuldbewußtsein in der Seele eines Weibes handelt. Ihr Wirklichkeitssinn zerreißt alle schönen Illusionen, wenn es gilt, die Wahrheit zu zeigen, wie sie ist und wirken kann. Grausamer zeigt sie das an ihrer Gräfin Maria Dornach, die nach Enthüllung ihres Fehltritts resigniert dem Tode entgegensieht, als etwa der Realist Fontane an seiner Effi Briest. Und doch erhebt sie wiederum durch den Hinweis darauf, wie stark sich das innere Schuldbewußtsein auswachsen kann, die sittliche Idee zu einer Macht, die alle äußeren Hemmungen und Vorurteile überwindet.

Als Marie Ebners Hauptwerk gilt ihr Roman „Das Gemeindekind" (1887), der den Anstoß zu seinem Entstehen einer Begebenheit auf dem heimatlichen Schlosse Zdislawitz erhalten haben soll. Als die Dichterin eines Tages sich auf dem Schloßhofe befand, fragte die Ortsobrigkeit an, was mit einem zerlumpten Jungen und einem

Mädel geschehen solle, deren Eltern wegen eines Diebstahls im Gefängnis saßen. Diese Kinder gestaltete sie in ihrer Phantasie zu den Geschwistern Pavel und Milada. Deren Vater hat wegen eines Priestermordes und Kirchenraubes am Galgen geendet, und ihre willenlose slawische Mutter, von dem Verbrecher in das Unglück vor Gericht hineingezerrt, ist mit zehn Jahren Zuchthaus bestraft. Die Gutsherrin von Soleschau nimmt sich nun des Mädchens an, während der Knabe als „Gemeindekind" von dem Dorfe aufgebracht werden muß. Milada, ins Kloster zu Hradisch gebracht, damit sie durch gottgefälligen Lebenswandel die Sünde von den Eltern nehme, weiht sich zu diesem Zweck als jugendliche Märtyrerin dem Tode. Pavel dagegen, der im Hause eines gewissenlosen Säufers, des Gemeindehirten, aufwächst und Verführungen aller Art ausgesetzt ist, rafft sich aus diesen Abgründen allmählich zum Licht empor. Drei Tage nach Miladas Tode kehrt die Mutter aus dem Zuchthaus zurück zu dem Sohn, der sich inzwischen seine eigene Existenz gegründet hat und nun — für die Rettung seiner Schwester zu spät — erfährt, daß sie — die Mutter — schuldlos ist. Das wird ihm der höchste Lohn und das schönste Glück in seinem Leben. Auch in diesem Roman malt Marie Ebner mit rücksichtslos realistischer Treue. Partienweise mutet die Dichtung wie ein Werk des entschiedenen Naturalismus an.

Eine Priestergeschichte ist Marie von Ebners dritter großer Roman „Glaubenslos?" (1893). Ähnlich wie in Roseggers „Ewigem Licht" werden die Kämpfe des jungen zweifelnden Priesters Leo Klinger durch seine Versetzung in ein Alpendorf in ein neues Stadium gerückt. Aus der sichtbaren Kirche tritt er innerlich in die unsichtbare hinüber, bleibt aber Priester, denn auch den geistlichen Beruf faßt er in einem höheren Sinne: „Kann ich ihn nicht erfüllen, dann stürzt mir alles zusammen. Ich erfahre an mir die Bedeutung des Wortes der Schrift: ‚Berufen, nicht auserwählt.'" So endet auch diese Seelengeschichte in stiller Resignation.

Unter den kleineren Erzählungen Marie Ebners ist vielleicht die schönste „Krambambuli", die Erzählung von dem Hunde, der bei einer feindlichen Begegnung zwischen seinem früheren Herrn, einem Wilderer, und seinem jetzigen, dem Förster, nicht weiß, wie er sich verhalten soll, schließlich dem älteren die Treue hält und dafür in Sehnsuchtspein nach dem späteren Herrn und der traulichen Wohnstätte eines elenden Todes stirbt. Genannt seien ferner die Erzählungen „Lotti, die Uhrmacherin", „Komtesse Muschi", „Die Kapitalistinnen" — wo sich an der Zeichnung zweier zur Ruhe gesetzten Lehrerinnen Marie Ebners Humor bewährt —, „Bertram Vogelweid", „Rittmeister Brand", „Er laßt die Hand küssen", „Der Kreisphysikus", „Jakob Szela" und „Uneröffnet zu verbrennen". Ihre letzte erzählende Dichtung war „Die arme Kleine" (1903).

Schon 1860 hatte sie auch einen Band von „Aphorismen" veröffentlicht. Fein gedacht, reichen diese doch nicht an die der großen Meister des Aphorismus, Lichtenberg, Schopenhauer, Nietzsche u. a., heran. Außerdem hat sie hübsche Märchen und Parabeln geschrieben, und ihre autobiographische Schrift „Meine Kinderjahre" (1906) ist eine ergibige Fundquelle für die Erschließung ihrer menschlichen wie dichterischen Entwicklung geworden. Lyrisch ist sie nur wenig hervorgetreten.

Noch zu ihren Lebzeiten hat die Dichterin die allgemeine Anerkennung und Verehrung erfahren, die ihr gebührt, und auch der doctor honoris causa ist ihr nicht erspart geblieben. Unter den deutschen Schriftstellerinnen nimmt sie heute den unbestritten ersten Platz ein. Ihre literarische Wirkung auf das jüngere Frauengeschlecht läßt sich noch nicht recht abschätzen. So viel aber kann man bereits sagen, daß ein Geist wie der ihrige gerade unter den Romandichterinnen in allen Jahrhunderten vereinzelt bleiben wird.

10. Theodor Fontane.

Wenige unserer neueren Erzähler sind in dem Sinne wie Fontane oder Raabe als Realisten anzusprechen. Der realistische Stoff, das Ereignis des Alltags, verbindet Storm mit Fontane. Aber wie weit liegen die dämmerhaften Stimmungszustände in Storms Novellen von der klaren, nüchternen Welt Fontanes entfernt! Und wie sollte man den ästhetisch entrückten Realismus C. F. Meyers mit dem Fontanes in eine Reihe stellen können! Der Realismus ist ein Schlagwort, das gar nicht weit genug gefaßt werden kann, dann aber freilich seine Kraft verliert. Wollen wir für die Kunstprosa einen bestimmteren Maßstab gewinnen, dann müssen wir uns an Werke halten, wie sie die kühle Wirklichkeitsbeobachtung Fontanes geliefert hat.

Über Fontanes Leben besitzen wir die ergiebigsten Quellen von ihm selbst, vor allem die beiden autobiographischen Darstellungen „Meine Kinderjahre" (1894) und „Von zwanzig bis dreißig" (1898). Ferner sind hier in weiterem Umkreise zu nennen „Ein Sommer in London" (1854), „Aus England. Studien und Briefe" (1860), „Jenseit des Tweed. Briefe und Bilder aus Schottland" (1860), „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" (1862—1882), „Der schleswig-holsteinische Krieg" (1866), „Der deutsche Krieg von 1866" (1869/71), „Kriegsgefangen" (1871), „Aus den Tagen der Okkupation" (1872) und „Der Krieg gegen Frankreich" (1874/76).

„An einem der letzten Märztage des Jahres 1819", erzählt er, „hielt eine Halbchaise vor der Löwenapotheke in Neu-Ruppin, und ein junges Paar, von dessen gemeinschaftlichem Vermögen die Apotheke kurz vorher gekauft worden war, entstieg dem Wagen und wurde von dem Hauspersonal empfangen." Es waren seine Eltern, Nachkommen von französischen Vertriebenen; der Vater stammte von einem Maler ab, die Mutter von einem Seidenkaufmann namens Labry. Bald nach der Ankunft in Neu-Ruppin, am 30. Dezember 1819, wurde ihnen ihr Sohn Theodor geboren.

Seine ersten Kinderjahre verlebte der Dichter in dieser Stadt, die ihm so mit der ganzen Grafschaft Ruppin zu seiner Heimat wurde. Noch sein letztes Werk, der „Stechlin", führt uns zu ihr hin. Später zogen die Eltern nach Swinemünde. Der Knabe erhielt zuerst Privatstunden, besuchte darauf das Gymnasium und in Berlin die Gewerbeschule und wurde schließlich Lehrling in der Roseschen Apotheke zu Berlin in der Spandauer Straße. Nachdem er 1839 das Examen bestanden hatte, arbeitete er in Apotheken acht Jahre nacheinander in Burg, Leipzig, Dresden und Berlin. Dann gab er diesen Beruf auf und wurde in Berlin Journalist (1849). Im Herbst 1850 vermählte er sich mit Emilie Kummer.

Zu seinen frühesten literarischen Schöpfungen gehören seine „Gedichte". Er wußte es selbst, daß er kein Lyriker war. „Das Lyrische", schreibt er schon 1847 an seinen Freund Wilhelm Wolfsohn, „habe ich aufgegeben, ich möchte sagen blutenden Herzens. Ich liebe eigentlich nichts so sehr und innig wie ein schönes Lied, und doch ward mir gerade die Gabe für das Lied versagt. Mein Bestes, was ich geschrieben habe, sind Balladen und Charakterzeichnungen historischer Personen."

Mit seinen Balladen hatte er schon 1844 seine Aufnahme in den „Tunnel über der Spree" erreicht. Die äußere Anregung zu seiner Balladendichtung gaben ihm die Balladen des Grafen Strachwitz und Percys Sammlung „Reliques of Ancient English Poetry". Die schönsten unter seinen eigenen Balladen sind vielleicht auch diejenigen, deren Stoff der englisch-schottischen Geschichte entnommen ist, vor allem der von Karl Löwe vertonte „Archibald Douglas", „Barbara Allen", „Hastingsfeld", „Maria und Bothwell", das „Lied des James Monmouth" und „Die Hamiltons oder die Locke der Maria Stuart". Aber auch seine märkischen und preußischen Gedichte erfreuen durch ihren hellen Klang und den frischen, weltfreudigen, kernigen Geist, der in ihnen lebt, besonders „Herr von Ribbeck auf Ribbeck im Havelland", „Auf der Treppe von Sanssouci", „Der alte Derfflinger", „Der alte Zieten", „Seydlitz" und „Der alte Dessauer". Charakteristisch ist bei allen Gedichten Fontanes ihr gemütvoll schlichter Ton, sie erscheinen gewissermaßen in einfachem Bürgerkleide ohne jeden Festschmuck. Es gibt keinen größeren Gegensatz als den zwischen den Balladen Fontanes und C. F. Meyers. Man kann freilich nicht alle erzählenden Gedichte Fontanes als Balladen bezeichnen — wie sollte man den ernsten „Douglas" dem schalkhaften „Ribbeck" gleichstellen können! Man kann manche Gedichte Meyers als kleine Versnovellen bezeichnen, so manche Gedichte Fontanes als Versanekdoten, die freilich immer ebenso wie jene einen tiefen Sinn und einen weiten allgemein menschlichen, völkerkundlichen oder historischen Hintergrund haben.

Im Jahre 1844 besuchte er England zum erstenmal. 1852 ging er im Auftrage der „Preußischen Zeitung" und „Zeit" und drei Jahre später noch einmal dorthin. Auf englischem Boden faßte er auch den Plan zu seinen „Wanderungen durch die Mark Brandenburg". Er selbst berichtet: „Auf einer Tour in Schottland, angesichts eines im Levansee sich erhebenden alten Douglasschlosses war es, wo mir zuerst der Gedanke kam: je nun, soviel hat die Mark Brandenburg auch. Geh hin und zeig es." Und nicht nur seine Vorliebe für die märkische Landschaft hat er hier literarisch bewiesen, sondern auch für den märkischen Junker im Stil der Bredows, Quitzows, Rochows, Oppens, Krachts, Treskows, Schlieffens, Schliebens, Uchtenhagens und wie sie alle heißen. Manche Abschnitte dieses rein beschreibenden Werks sind geradezu Balladen in Prosa. Eingeteilt ist das Ganze in vier Bände: „Grafschaft Ruppin", „Oderland, Barnim und Lebus", „Osthavelland, die Landschaft um Spandau, Potsdam, Brandenburg" und „Spreeland, Beeskow-Storkow und Barnim-Teltow". Es hat in der Weltliteratur nicht seinesgleichen, daß ein großer Dichter sich in diesem Umfange der Schilderung seiner Heimat gewidmet hätte.

Bald nach seiner letzten Englandreise trat er (1860) in die Redaktion der

„Kreuzzeitung“ ein, der er bis zum Jahre 1870 angehörte. Das bitterste Ringen um die bloße Existenz war damit vorüber. Man darf nicht vergessen, daß Fontane erst im höheren Alter die Muße fand, Romane zu verfassen. Im 45. Lebensjahre begann er, kurz vor dem 60. beendete er seinen ersten Roman. „Ich habe zu leben“, schreibt er vor der zweiten Reise nach England an seinen Freund Wolffsohn, „und das will in diesen hungrigen Zeiten eigentlich schon viel sagen. Freilich muß ich zu diesem Behufe arbeiten wie ein Pferd; und Zeitung schreiben und Stunden geben sind der nobelste Teil meiner Tätigkeit . . . . . Man betrachtet diese Plackerei als ein Durchgangsstadium und schmeichelt sich, dahinter lägen die Inseln der Seligen, wo die Plüschsofas stehen und die Kalbsbraten wachsen, und wo man Verse zu machen gedenkt früh bis abends spät.“

In allen drei preußischen Kriegen war er Kriegsberichterstatter. Als solcher geriet er 1870 in französische Gefangenschaft, wurde aber durch Bismarcks Eingreifen wieder befreit. Nach dem letzten Kriege wurde er Theaterkritiker an der „Vossischen Zeitung“. Im dritten Stock der Potsdamer Straße 134ᶜ hat er von 1873 bis zu seinem Tode am 20. September 1898 gewohnt. Aus seinem fortan ruhig dahinfließenden Leben sei nur noch erwähnt, daß er die Jahre 1874/75 in Italien verbrachte und 1894 von der Universität Berlin zum Ehrendoktor ernannt wurde. Dem „alten Fontane“ hat es wahrlich an Ehrungen nicht gefehlt, den jungen haben wie gewöhnlich nur wenige gewürdigt.

Der erste Roman erschien 1878 — ein Jahr darauf wurde der Dichter sechzig Jahre alt! Es war „Vor dem Sturm“. Der Sturm ist der Befreiungskrieg von 1813. In dem Winter vorher spielt die Handlung, also in der Zeit zwischen der Nachricht vom Untergang der großen Armee in Rußland, der Kapitulation des Generals York und dem Beginn des Kampfes. Ähnlich hatte ja Alexis den Unglückswinter 1806/07 gezeichnet. Das wirkliche Geschehen tritt ganz zurück — im Grunde ist der Überfall des alten Vitzewitz auf die französische Besatzung in Frankfurt a. O. das einzige nennenswerte Ereignis. Auf die breite Darstellung der geschichtlich bedingten Stimmungen, Situationen und Charaktere kommt es dem Dichter an. Besonders gelungen sind ihm die Gestalten der Vitzewitz und der Marie Kniehase sowie der umheimlichen Hoppenmarie.

Straff ist der Faden der Handlung in den nächsten kleineren Erzählungen. In „Grete Minde“ (1880) erzählt der Dichter nach einer alten Chronik aus der Reformationszeit die Geschichte jener unglücklichen Patriziertochter, die schließlich zur Brandstifterin wird und in den Flammen umkommt. Die Erzählung ist reich an ergreifenden Zügen, die den großen Gestalter verraten. Besonders anmutig geschildert ist die Kinderliebe zwischen Grete und Valentin, zu der dann der tragische Schluß einen wirksamen Gegensatz bildet.

Noch erschütternder wirkt die Harzer Erzählung „Ellernklipp“ (1881), die in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts spielt. Baltzer Bocholt, der Heidereiter, stößt seinen Sohn in Eifersucht von der Ellernklipp in die Tiefe und

heiratet dann selbst die Ahnungslose, seine Pflegetochter Hilde, bis ihn die Stimme des Toten in den eigenen Tod ruft zur Ellernklipp.

Im nächsten Jahre (1882) erschien „L'Adultera", ein Werk, mit dem Fontane die große Reihe seiner Berliner Romane eröffnete. Zum erstenmal wandte er sich einem modernen Stoffe zu, dem Ehebruch in der Berliner Gesellschaft, der aber nachträglich von dem Gemahl der treulosen Melanie, dem Bankier van der Straaten, verziehen wird und auch psychologisch zu gutem Ende führt, da sich in der Heldin neue Kräfte entfalten, als ihr zweiter Gatte sein Vermögen verliert.

In eine frühere Zeit, das Jahr 1806, führt wieder die nächste Erzählung „Schach von Wuthenow" (1883) zurück. Der adlige Rittmeister Schach von Wuthenow, einer der Lieblinge des Prinzen Ferdinand, huldigt der Witwe Josephine von Carayon, deren anmutige aber blatternarbige Tochter Victoire sich ihm hingibt und nun von ihm auf den Wunsch der Mutter sowie Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise als Gattin heimgeführt werden soll. Er läßt sich auch wirklich mit ihr trauen, erschießt sich dann aber in seinem Wagen, um der Lächerlichkeit zu entgehen, zumal bereits anonyme Karikaturen im Umlauf sind, die sich über seine Wahl lustig machen. Wie eine fremde Welt mutet uns heute der Inhalt eines solchen Romans an.

In Wien spielt der Roman „Graf Petöfy" (1884). Ein alter ungarischer Magnat heiratet eine junge norddeutsche Schauspielerin, um jemand zu haben, der ihm etwas vorplaudert, und nimmt sich das Leben, als er durch einen Goldreif an der Hand seines Neffen Egon belehrt wird, daß diesem die Liebe Franziskas gehöre. War also im „Schach von Wuthenow" das Motiv der Mann zwischen zwei Frauen, so jetzt die Frau zwischen zwei Männern.

1885 folgte die Mordgeschichte „Unterm Birnbaum". Ein russischer Handlungsreisender wird von einem Dorfkrämer ermordet, den dann ein Herzschlag tötet infolge seiner Angst vor den Gebeinen des Toten im Keller.

Mit dem Roman „Cécile" (1887) kehrt Fontane zu den Bahnen der „L'Adultera"-Epik zurück. Es ist die Geschichte einer schönen polnischen Frau, die nichts gelernt hat, „als sich im Spiegel zu sehen und eine Schleife zu stecken". Cécile Woronesch von Zacha wird zuerst die Geliebte eines Fürsten, heiratet nach dessen Tode einen Obersten, der wegen ihrer Vergangenheit den Abschied nehmen muß und zwei Männer ihretwegen im Duell erschießt. Dem zweiten, dem Zivilingenieur von Leslie-Gordon, den Cécile liebte, wie er sie, bis ihre Vergangenheit dazwischen tritt, folgt sie freiwillig in den Tod, niedergeschmettert durch das Unheil, das ihre Schönheit angerichtet hat.

Aus den höheren Kreisen des Frauenlebens steigen wir in „Irrungen, Wirrungen" (1888) hinab zu Lene, der Tochter einer Waschfrau, die ihr Herz an den Gardeoffizier Botho von Rienäcker verliert, es ihm aber gar nicht verdenkt, daß er schließlich eine aristokratische Base heimführt, während Lene den braven Maschinenbauer Gideon Franke heiratet. Nicht tragisch, aber in einem wehmütigen, schmerzvollen Entsagen und Nie-Vergessen geht die Liebesgeschichte aus, die gar nicht alltäglich ist, denn nicht jede Lene wird bei dem letzten Abschied die Worte finden: „Lebe

wohl, mein Einziger, und sei so glücklich, wie du es verdienst, und so glücklich, wie du mich gemacht hast. Dann bist du glücklich."

Ein Seitenstück zu diesem Roman ist „Stine" (1890). Der kränkliche Graf Waldemar Haldern verliebt sich in Stine (Abkürzung aus Ernestine), eine hübsche Arbeiterin, und vergiftet sich, als sie seine ehrliche Werbung aus Gründen verständiger Überlegung abweist. Sie wird — so deutet der Dichter an — seinen Tod nicht lange überleben. In beiden Romanen leistet der Berliner Dialekt der Charakteristik wesentliche Dienste. „Jott", versucht Frau Pauline ihre Schwester Stine zu trösten, „er war ja so weit janz gut un eigentlich ein anständiger Mensch . . . . . Aber viel los war nich mit ihm; er war man doch miesig."

An „Ellernklipp" und „Unterm Birnbaum" erinnert die tragische Geschichte „Quitt" (1891). Der Stellmacher Lehnert, der, um dem Gefängnis zu entgehen, den verhaßten Förster Opitz erschossen hat, flieht nach Amerika, findet dort aber im Gebirge durch einen Absturz den Tod, bevor er Ruth Hornbostel, die Tochter des Oberhauptes der Mennonitengemeinde, die ihn aufgenommen hat, heimführen konnte. Wie den alten „Bocholt" in „Ellernklipp", so zog auch ihn die Stimme des Toten hinab in ein ähnliches Schicksal.

In „Unwiederbringlich" (1891) treten wir wieder in aristokratische Kreise. Der Roman spielt zur Zeit Friedrich Wilhelms IV. am Hofe zu Kopenhagen und in Schleswig. Graf Holk zerstört leichtsinnig seine Ehe, ohne den erhofften Ersatz zu finden, da ihn das Fräulein Ebba von Rosenberg abweist, und treibt so seine Gattin dazu, den Tod in den Wellen des Meeres zu suchen, an dem Schloß Holk liegt.

1892 erschien „Frau Jenny Treibel", ein Bild aus Gymnasiallehrer- und Fabrikantenkreisen in Berlin. Jenny Bürstenbinder hat in ihrer Jugend viel für Wilibald Schmidt, den Jungen aus der Nachbarschaft, übrig gehabt, der sie verehrte, hat es aber, da sie nur ein Herz besitzt für das „Ponderable", d. h. für das, was ins Gewicht fällt, doch vorgezogen, den reichen Treibel zu heiraten. Als Frau Kommerzienrätin sucht sie ihre Herkunft aus einem kleinen Materialwarengeschäft möglichst zu vergessen, betont aber, daß sie es mit den Idealen und der Poesie halte. Im Gegensatz dazu weiß sie freilich die Verlobung ihres Sohnes Leopold mit Corinna, der vermögenslosen Tochter ihres einstigen Liebhabers, jetzigen Gymnasialprofessors Schmidt, zu hintertreiben, aber bis zu Ende nach allen Seiten ihre Würde zu wahren. „Ach meine liebe Corinna", sagt sie gefühlvoll in ihrer Villa zwischen der Köpenicker Straße und der Spree, „glaube mir, kleine Verhältnisse, das ist das, was allein glücklich macht." Vergeblich hat der Vater seine Corinna gewarnt: mit zwei Familienporträts und einer väterlichen Bibliothek könne man allenfalls in eine Herzogs-, aber nicht in eine reiche Berliner Bourgeoisfamilie hineinheiraten. Protzig, herzenskalt und selbstbewußt thront Frau Jenny Treibel in der deutschen Literatur, humoristisch beleuchtet durch die Kunst, mit der sie nicht nur andere, sondern vor allem sich selbst über ihre innere Hohlheit hinwegzutäuschen sucht. Die ganze Handlung besteht nur darin, daß sich die erwähnte Verlobung zerschlägt und zwei neue Verlobungen sich anbahnen: Corinna verbindet sich mit ihrem Vetter, dem tüchtigen und warmherzigen Oberlehrer Marcell Wedderkopp,

Leopold mit einer reichen Hamburgerin. Die drollige Erzählung ist reich an eigenartigen Gestalten, unter denen Frau Schmolke, Wirtschafterin und Witwe eines Schutzmannes, keinenfalls fehlen dürfte.

Auf Humor eingestellt ist auch die köstliche kleine Geschichte „Die Poggenpuhls“ (1896), die doch auch einen tragischen Unterton hat, da sie das glänzende Elend aristokratischer Offiziersfamilien nach dem Kriege schildert. Am Ende stirbt ein Onkel, und seine Frau gibt nun der Familie von Poggenpuhl, d. h. einer Witwe, deren Gemahl bei Gravelotte gefallen ist, samt zwei Söhnen und drei Töchtern etwas Geld. Das ist die Handlung. Aber entscheidend sind wie immer bei Fontane die Situationen und Gestalten. Diese Poggenpuhls muß man sprechen hören, jeden in seiner Art, sonst hat man keine Vorstellung; zumal der junge Sohn Leo, der Liebling der Familie, ist mit einer Schärfe der Beobachtung gezeichnet, wie sie dem Berliner Leben gegenüber gerade bei unbedeutenden Menschen — vielleicht außer W. Alexis und H. Seidel in einzelnen Fällen — nur Fontane zur Verfügung steht.

In tiefes Schwarz getaucht ist dagegen der Roman „Effi Briest“ (1895), bei dessen Erscheinen — daran muß man wieder einmal erinnern — der Dichter bereits 76 Jahre alt war. Jetzt erhob sich seine Kunst ganz zu ihrer Höhe. Wieder handelt es sich um Eheirrungen. Effi, ein siebzehnjähriges Mädchen aus adliger Familie, heiratet auf Wunsch ihrer Eltern den fünfzigjährigen Landrat von Instetten, den einstigen Liebhaber ihrer Mutter, erliegt in ihrer Ehe der Verführung eines andern, des Majors Crampas, der dann — nach sieben Jahren —, als dieses an den Tag kommt, von ihrem Gatten im Duell getötet wird. Die Ehe wird geschieden, Effi siecht gebrochen der Ruhe entgegen, die allein der Tod ihr bringen kann. Auch hier vermag die Andeutung des Inhalts den Wert der Dichtung nicht zu entschleiern. Frauengestalten wie Effi und Cécile hier, Lene und Stine dort lassen sich kaum nachzeichnen, man müßte denn dem Dichter selbst seitenweise das Wort erteilen. Immer wieder erhebt sich der Protest des edlen, echten Gefühls gegen das kaltsinnige und selbstsüchtige Strebertum, und unreife Hilflosigkeit wird in rein sachlicher Darstellung der verstandesmäßigen Verdammung durch die sogenannte Korrektheit entzogen.

Fontanes letztes Werk — denn den Plan, die Gestalten der norddeutschen Seeräuber Klaus Störtebeker und Gödike Michels in einem Roman „Die Ligedeler“ zu neuem Leben zu erwecken, vermochte er nicht mehr auszuführen — ist „Der Stechlin“ (1899). In dem Herrenhause Stechlin an dem gleichnamigen See wird das Alter durch die Jugend, eine Zeit, die sich überlebt hat, durch eine neue abgelöst — so ungefähr könnte man den Inhalt dieses Romans mit ein paar Worten bezeichnen. Sonnenuntergangsstimmung von Anfang bis zu Ende! Der alte Dubslaw, dessen Leben da in aller Stille erlischt, ist so recht Fontane aus dem Herzen geschrieben. Zugleich war diese Dichtung ein wehmütiger Abschiedsgruß an die Ruppiner Heimat, menschlich versöhnend, landschaftlich verklärt. „Einer der Seen“, sagt der Dichter mit liebevoller Kleinmalerei, „heißt der Stechlin, rundum von alten Buchen eingefaßt, deren Zweige, von ihrer eigenen Schwere nach unten gezogen, den See mit ihrer Spitze berühren. Hier und da wächst ein Weniges von Schilf und Binsen auf, aber kein Kahn zieht

seine Furchen, kein Vogel singt, und nur selten ist es, daß ein Habicht darüber hinfliegt und seine Schatten auf die Spiegelfläche wirft. Alles ist still hier. Und doch, von Zeit zu Zeit wird es an eben dieser Stelle lebendig. Das ist, wenn es weit draußen in der Welt, sei's auf Island, sei's auf Java, zu rollen und zu grollen beginnt oder gar der Aschenregen der hawaiischen Vulkane bis weit in die Südsee hinausgetrieben wird. Dann regt's sich auch hier, und ein Wasserstrahl springt auf und sinkt wieder in die Tiefe, wenn's aber draußen was Großes gibt wie vor hundert Jahren in Lissabon, dann strahlt ein roter Hahn auf und kräht laut in die Lande hinein."

Vor dem „Stechlin" hatte Fontane noch einen Roman begonnen, der aber erst aus seinem Nachlaß herausgegeben wurde, „Mathilde Möring". Der Dichter konnte an ihn nicht mehr die letzte Feile legen. Ein vielversprechendes Werk ist damit dem abschließenden Urteil und der deutschen Literatur entzogen.

Seiner ganzen Art nach wurzelt Fontane tiefer als Storm und die Schweizer Keller und Meyer in den breiten Schichten des Volkes, wiewohl es eine andere Welt ist, die heute den Rahmen um das persönliche Erleben auch in Preußen spannt. Aber nicht nur mit dem alten Preußen bleibt Fontanes Name verknüpft — er hat es immer mit der Jugend gehalten, noch als Greis, und darum verschließt sich auch den Werken seines Alters die Zukunft nicht.

11. Wilhelm Raabes Leben.

In den sechziger, siebziger und achtziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts wurde Raabe wenig gelesen. Nach dem Erstlingserfolg der „Sperlingsgasse" schrieb Hebbel: „Eine vortreffliche Ouvertüre, aber wo bleibt die Oper?" Aber auch nach Erscheinen so mancher „Oper", besonders nach Hebbels Tode 1863, als nun der „Hungerpastor" und die andern großen Werke herauskamen, blieb es bei einem Ruhm in einer begrenzten Raabegemeinde. Volkstümlich wurde dieser so echt deutsche Dichter eigentlich erst seit seinem siebzigsten Geburtstage 1901, da die öffentlichen Ehrungen auf ihn herabsausten.

Auch Raabe ist Realist in einem ganz andern Sinne als die ihm verhaßten Naturalisten. Aus überströmender Phantasie quellen ihm Dinge und Gestalten, für die es nur in vereinzelten Fällen ganz genau entsprechende Urbilder gibt, wenngleich der Dichter immer nur unmittelbare Wirklichkeit schreibt. Wer aber vermöchte den Fäden der Menschenkenntnis und psychologischen Beobachtung bei einem großen realistischen Dichter in alle Ursprünge und Verknotungen hinein zu folgen!

Wilhelm Raabe wurde am 8. September 1831 als Sohn eines Aktuars in dem braunschweigischen Landstädtchen Eschershausen geboren. Doch schon acht Wochen nach seiner Geburt wurde der Vater als Assessor nach Holzminden versetzt, wo die Familie nun ein Jahrzehnt blieb. Auf der andern, westfälischen Seite der Weser, an der diese Kreishauptstadt liegt, kommt man zu den durch Raabe poetisch belebten Stätten Höxter und Corvey.

Raabes Vater war ein auch literarisch hochgebildeter Mann, der über alles seinen Tacitus stellte. „Meine Mutter", sagt der Dichter in seiner kurzen Selbst-

biographie („Heidjerkalender", 1907), „ist es gewesen, die mir das Lesen aus dem Robinson Crusoe unseres alten Landsmanns aus Deensen, Joachim Heinrich Campe, beigebracht hat. Was ich nachher auf Volks- und Bürgerschulen, Gymnasien und auf der Universität an Wissenschaften zuerworben habe, heftet sich alles an den lieben, feinen Finger, der mir ums Jahr 1836 herum den Punkt über dem i wies." Noch auf dem Totenbette sagte die Mutter zu ihm: „Wir haben unsere Lust aneinander gehabt." Von beiden Eltern, erklärte Raabe, habe er die Veranlagung für die humoristische Lebensanschauung geerbt.

Der Knabe besuchte zunächst die Bürgerschule und dann das Gymnasium, dessen Rektor Billerbeck er später in „Horacker" unsterblich gemacht hat. 1842 kam der Vater als Justizamtmann nach Stadtoldendorf, einer kleinen Landstadt, deren Umgebung besonders im „Junker von Denow" gemalt ist. Drei Jahre darauf starb plötzlich der Vater, und die Witwe siedelte nun (Ostern 1845) nach Wolfenbüttel über.

Ein guter Schüler ist Raabe nie gewesen, er vermochte sich nicht auf Gegenstände zu konzentrieren, die ihn nicht gerade anzogen. Nur im deutschen Aufsatz leistete er Hervorragendes. So verließ er denn schon 1849 die Sekunda des Wolfenbütteler Gymnasiums, um als Lehrling in die Creutzsche Buchhandlung zu Magdeburg einzutreten; sie lag in dem Hause „Zum goldenen Weinfaß", das wir in den „Kindern von Finkenrode" und in „Unseres Herrgotts Kanzlei" wiederfinden. Der Hang zu den Büchern scheint ihn zu diesem Beruf getrieben zu haben.

„Der hat noch nie gelesen", heißt es in den „Alten Nestern", „der nie das wieder las, was ihm in seiner seligen Jugend, wenn es in seinen Händen ertappt wurde, als ‚das dümmste Zeug auf Gottes Erdboden' um die Ohren geschlagen wurde." Und er war ein eifriger Leser, der junge Raabe, gerade solcher Geschichten wie der „Geheimnisse von Paris" von Eugen Sue oder des „Grafen von Monte Christo" von Alexander Dumas. Von englischen Autoren wirkten namentlich — freilich erst später — Thackeray und Dickens, den seine Mutter mit Vorliebe las, auf ihn. Seine eigene Kunst wurde ferner von Balzac und Andersen beeinflußt. Lyrisch waren es vor andern Heine und Freiligrath, die er bewunderte.

Vier Jahre blieb Raabe dem Buchhandel und der Stadt Magdeburg treu. Zu Ostern 1853 kehrte er zu seiner Mutter nach Wolfenbüttel zurück, um sich auf die Reifeprüfung vorzubereiten. Es gelang ihm aber nicht, dieses Ziel zu erreichen, und so konnte er denn im nächsten Jahre nur als Hörer, nicht als immatrikulierter Student die Berliner Universität beziehen.

Er wohnte in Berlin bei dem Schneider und Kgl. Tafeldecker Wuttke in dem ersten Stockwerk der Spreegasse 11, wo er im November 1854 seine erste Dichtung niederzuschreiben begann, die „Chronik der Sperlingsgasse". „Der November", schreibt er einige Jahre später an einen Freund, „den die meisten Menschen hassen und fürchten, ist mir in meinen Arbeiten der willkommenste Monat." Dieser Brief enthält eine so bezeichnende Selbstcharakteristik, daß einige Stellen hier vorweg zitiert seien: „Träge und indolent im höchsten Grade, bin ich doch der größten Energie fähig. Einen Vorsatz, Plan, Wunsch gebe ich selten auf. Ich komme hartnäckig auf den Gedanken zurück,

wenn auch Jahre seit dem ersten Auftauchen vergangen sind. Ich habe niemals ein Trauerspiel der französischen Klassiker durchlesen können. Für die antike Welt ist mein Verständnis und meine Teilnahme eine geringe. Goethe lese ich erst seit drei Jahren, den ‚Wilhelm Meister' habe ich noch nicht zu Ende gebracht, dagegen wußte ich schon zu Magdeburg den ersten Teil des Faust ganz auswendig. Von Jean Paul habe ich weniger gelesen, als man denken sollte; ich besitze von ihm nur die beiden ersten Teile des ‚Siebenkäs' und den ‚Katzenberger'. Schiller macht bruchstückweise und in gewissen Stimmungen großen Eindruck auf mich. Es stecken eine Menge Gegensätze in mir, und seit frühester Jugend habe ich mich selbstquälerisch mit ihrer Analyse beschäftigt. Im gesellschaftlichen Leben wird niemand den Poeten in mir erkennen; ein ästhetisches Gespräch kann mich in den Sumpf jagen. Ich liebe einen Kreis guter Gesellen, eine gute Zigarre und, wenn es sein muß, einen guten Trunk . . . . Die Figuren meiner Bücher sind sämtlich der Phantasie entnommen; nur selten ist das Landschaftliche nach der Natur gezeichnet. Das Volkstümliche fasse ich instinktiv auf. Von Natur etwas blöde und scheu, werde ich deshalb oft für hoffärtig und anmaßend gehalten."

Nicht ganz entstand sein erstes Werk in der Spreegasse — zum Teil schrieb Raabe es, um Heizung zu sparen, während der Vorlesungen. Er wohnte nachher in Berlin in der Oberwall- und schließlich in der Dorotheenstraße. Zu Ostern 1856 kehrte er nach Wolfenbüttel zurück, und im Herbst desselben Jahres erschien das Werk anonym, von der Kritik freundlich begrüßt, einstweilen jedoch wenig gelesen. Raabe nannte sich Jakob Corvinus, da die Raben ja meist den Namen Jakob erhalten.

Hatte der Dichter hier noch zu den Druckkosten beisteuern müssen, so bezog er für den „Weg zum Lachen" bereits sein erstes Honorar im Betrage von 14 Talern, für das er zusammen mit seinem in Göttingen Jura studierenden Bruder Heinrich und andern Studenten eine größere Fußreise durch den Thüringer Wald machte.

In Wolfenbüttel trat er allmählich in geselligen Verkehr. Gemeinschaftliche Spaziergänge und Sonntagskaffees vereinigten regelmäßig eine Anzahl von Freunden, zu denen sich gelegentlich auch Adolf Glaser, der Herausgeber von Westermanns Monatsheften, gesellte. Durch seine Tante Minna Jeep geb. Leiste hatte Raabe Beziehungen zu der Familie des Prokurators Leiste, mit dessen Tochter Bertha er sich am 24. Juli 1862 vermählte. Der Großvater Berthas, der Schuldirektor Leiste, hatte noch freundschaftlich mit Lessing verkehrt. In dieser Zeit besonders versuchte Raabe sich auch lyrisch; nach 1862 ist kein nennenswertes Gedicht mehr von ihm verfaßt worden.

Noch vor seiner Verlobung, im Frühling 1859, machte er eine größere Reise, deren Ziel Italien war. Zuerst ging er nach Leipzig, wo er mit Ernst Keil, dem Herausgeber der „Gartenlaube", in Verbindung trat und an dessen Stammtisch Friedrich Gerstäcker kennen lernte. Auch Gustav Freytag, der damals die „Grenzboten" leitete, suchte er auf. In Dresden verbrachte er darauf mehrere Abende mit Karl Gutzkow. Über Prag reiste er nun nach Wien, wo er den Italienplan der allgemeinen Kriegsstimmung wegen aufgeben mußte. Er fuhr daher die Donau hinauf, besuchte Linz, Ulm, München, wo er Hermann Lingg sah, und Stuttgart, wo er oft mit Hackländer und Höfer zusammen war und gelegentlich auch Wolfgang Menzel kennen lernte.

Dann ging es zum Rhein über Mainz und Wiesbaden und schließlich im Herbst rheinabwärts nach Wolfenbüttel zurück.

Nach der Heirat im Jahre 1862 siedelte er nach Stuttgart über, das ihm sehr gefallen hatte. Hier blieb er acht Jahre, freudig begrüßt von der Dichtergesellschaft des Berggartens. Außer vielen andern bedeutenden Persönlichkeiten trat er jetzt auch Wilhelm Jensen näher. „Jensen und ich", erzählte er einmal launig, „lernten uns kennen, als wir beide 1866 mit andern Deutschnationalen aus einer Versammlung in Stuttgart hinausgeworfen wurden. Wir fielen uns buchstäblich in die Arme."

Unmittelbar vor dem Ausbruch des deutsch-französischen Krieges, im Juli 1870, zog er mit seiner Familie nach Braunschweig. In der Gemeinschaft der „Ehrlichen Kleiderseller", die zuerst im „Grünen Jäger", dann in dem einst von Lessing vielbesuchten „Großen Weghaus" und endlich in der Herbstschen Weinstube am Bahnhof tagte, sammelte sich um Raabe wieder ein Kreis gleichgesinnter Männer, von denen nur der Pädagoge und Ästhetiker Wilhelm Brandes, der Stadtarchivar Ludwig Hänselmann und der Klavierfabrikant Theodor Steinweg genannt seien.

Still verlief der Lebensabend des Dichters, aus dessen Feder inzwischen eine reiche Fülle erzählender Dichtungen geflossen war. Im letzten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts brach sich sein Ruhm endlich weite Bahn, laut verkündet für alle, die es hören wollten, besonders 1901 an seinem siebenzigsten Geburtstage, da Gustav Roethe ihm im Auftrag der Göttinger Georgia Augusta die Würde eines Ehrendoktors überbrachte; und das war nur eine der vielen Ehrungen, die ihm damals und später zuteil wurden. Sein Lebenswerk war abgeschlossen. Staunen mag man, wenn man sich einmal im Zusammenhange die Reihe der Schriften vergegenwärtigt, die er von 1857 bis 1899 veröffentlichte. Außer den schon erwähnten, der „Chronik der Sperlingsgasse" (1857), den „Kindern von Finkenrode" (1859) und dem „Hungerpastor" (1865) seien zum Schluß nur die bedeutendsten hervorgehoben: „Unseres Herrgotts Kanzlei" (1862), „Die Leute aus dem Walde" (1863), „Abu Telfan" (1867), „Der Schüdderump" (1870), „Horacker" (1876), „Krähenfelder Geschichten" (1878), „Wunnigel" (1879), „Deutscher Adel" (1880), „Alte Nester" (1880), „Das Horn von Wanza" (1881), „Zum wilden Mann" (1884), „Das Odfeld" (1888), „Stopfkuchen" (1891) und „Die Akten des Vogelsangs" (1896). Doch wieviel Erzählungen, unter denen sich Perlen der Epik befinden, liegen ungenannt dazwischen! Raabes letztes Werk war die Erzählung „Hastenbeck" (1899). Unvollendet blieb der Roman „Altershausen".

Am 15. November 1910 ist der Dichter in Braunschweig gestorben.

Das Ausland wird Raabe nie ganz bis zu Ende würdigen und begreifen können. Dazu gehört der gemütliche Winkel in einer deutschen Stube oder eine lauschige Stelle in einem echten, rechten deutschen Walde. Und so allein will dieser Dichter aufgefaßt werden. In „Eulenpfingsten" heißt es: „Es ist doch der höchste Genuß auf Erden, deutsch zu verstehen."

Raabe hat die Kunst, deutsch zu verstehen, neu und eindringlich gelehrt, indem er poetisch auf die Urgründe zurückgeht, aus denen die nationaldeutschen Eigenschaften emporwachsen, unter diesen als die vielleicht schönste die eigentümliche Mischung

idealistischer und realistischer Weltanschauung und Arbeitsart, wie sie ausklingt in dem Leitmotiv der „Leute aus dem Walde“: „Sieh nach den Sternen! Gib acht auf die Gassen!“

12. Raabes Romane und Erzählungen.

Es wird nicht genügend beachtet, daß die altersmüde Lebensbetrachtung in Raabes Erstlingswerk „Die Chronik der Sperlingsgasse“ von einem 23jährigen Jüngling herrührt. Gerade darin zeigt sich die frühe Meisterschaft dieses Dichters, der erst in hohem Alter zu rechter Anerkennung kam. Nur wenig fand der alte Raabe an der Schöpfung des jungen bei späteren Auflagen zu verbessern. Und sicherlich blieb es nicht ohne Vorteil für diese Dichtung, daß ein junger Geist es war, der seine Kraft von der Idee des Alters zügeln ließ.

Über Raabes Vorbilder wird noch immer viel gestritten. Es mag sein, daß er durch Thackerays feuilletonistische Erzählung „Our Street“, die 1848 erschien und ebenfalls in der Ichform gehalten ist, veranlaßt wurde, das Leben innerhalb einer Straße psychologisch zu beobachten und phantasievoll auszugestalten, wenngleich dort der Betrachter ein junger Mann ist, oder daß er durch Andersens „Bilderbuch ohne Bilder“ Anregungen erhielt. Wichtiger ist für sein gesamtes Schaffen entschieden der englische Realist und Humorist Charles Dickens, den er gerade in der Berliner Zeit eifrig las. Dickens' „Londoner Skizzen“ lassen sich jedenfalls nicht weniger als die vorhin genannten Schriften als Vorbild anführen. Dazu tritt dann Jean Paul mit seiner krausen Darstellungsart, seiner Mischung von Gefühl und Witz, seinen Abschweifungen, seiner Vorliebe für Sonderbarkeiten und Abnormitäten, für lange Perioden und redende Namen (z. B. Flüstervogel, Kluckhuhn usw.). Und hier haben wir auch die Linie, an der sich Raabes Kunst mit der romantischen berührt. Weltverloren und doch weltinnig ist der Ton in diesen reflektierenden Tagebuchblättern des alten Mannes aus der Sperlingsgasse. Im Unbedeutenden und Kleinen zeigt Raabe das unvergänglich Poetische wie Jean Paul, und subjektiv sind die Bekenntnisse wie bei den Romantikern. Aber die Handlung zerflattert bei ihm nicht wie bei jenen ins Formlose, und sein Wirklichkeitssinn hütet sich wohl, Schemen und Schatten zu malen oder die Übergänge aufzusuchen, die vom Leben zum Traum, von der Erde zu den Wolken führen. „Hab acht auf die Gassen!“, ruft er, wie wir sahen, auch dem zu, dessen Blick er den Sternen zuwendet. Und wenn er, wie es die Romantiker liebten, sich ebenfalls gern in frühere Jahrhunderte begibt, so verliert er deshalb doch nicht die Gegenwart aus den Augen. Er bedeutet auch keine besondere Kunstgattung, denn die kulturhistorische Novelle meistert er nicht weniger als den Zeitroman, und er zeigt sich im Grunde gar nicht abhängig von andern Mustern, wenn ihn auch manches mit einzelnen verbindet. Hoch über dem Getriebe der Menschheit steht er und schaut lächelnd, was sich da begibt, und das erzählt er mit innerem Anteil und einer Herzenswärme, die auch mit den trüben, pessimistisch gesehenen und gedeuteten Lebensbildern versöhnt.

Entsprang das erste Werk auch fertig und kaum verbesserungsfähig dem Haupt

des jungen Dichters, so stand ihm doch seine Entwicklung noch bevor. Man kann mehrere Perioden, zwei, drei oder vier, in seinem Schaffen unterscheiden. Sagen wir vier, so ist die erste die des rein beschaulichen Plauderns und Erzählens, die sonst sich meist erst im Alter bemerkbar macht; sie würde sich von dem Erstlingswerk etwa über die „Kinder von Finkenrode" und „Unseres Herrgotts Kanzlei" zu den kleineren verwandten Novellen erstrecken. Die zweite, vorwiegend pessimistisch gestimmt, wird bezeichnet durch die von Raabe selbst zusammengefaßte Dreiheit „Hungerpastor", „Schüdderump" und „Abu Telfan". Eine dritte, gekennzeichnet etwa durch „Horacker", „Wunnigel", „Alte Nester", „Der Dräumling" und „Das Horn von Wanza", verklärt die Trübheit des Daseins durch einen Humor, der in den früheren Perioden schon oft genug hervortrat, jetzt aber erst sieghaft die Schatten überwindet. Die vierte Periode endlich wäre die des alternden Dichters, dessen letzte Werke zum größten Teil das in den Vordergrund rücken, was bis dahin nur Rankenwerk gewesen war: das Sonderbare, Rätselvolle, Undeutliche. In allen vier Perioden, die sich natürlich nicht scharf voneinander trennen und nur (als Hilfsmittel für den Leser) mit größter Vorsicht anwenden lassen — denn wie könnte man eine organische künstlerische Entwicklung von außen willkürlich aufteilen! —, bleibt Raabe im allgemeinen den engen Lebenszuständen treu, die er gegenüber dem scheinbaren äußeren Glanz, der sogenannten großen Welt, nach ihrem inneren Wert herausarbeitet und zum Triumph führt, soweit sein Lebenspessimismus das zuläßt. Am besten gedeiht seine Kunst daher auch im Rahmen des Kleinstaats und der Kleinstadt, die dem Deutschland von 1870 ja auch den typischen Charakter gaben.

Ein Kleinstadtidyll ist denn auch des Dichters nächstes bedeutenderes — dazwischen liegt das in der Komposition wenig geschlossene „Halb Mähr, halb mehr" (1859) — Werk, „Die Kinder von Finkenrode", dessen wunderliche Gestalten doch gerade das Kleinleben hoch zu Ehren bringen, vergoldet durch gemütvollen, herzgewinnenden Humor.

In die Vergangenheit steigt Raabe zuerst mit den „Blättern aus dem Bilderbuch des 16. Jahrhunderts" hinab, die den Obertitel „Der heilige Born" (1861) tragen. Es handelt sich dabei um den Pyrmonter Brunnen, zu dem sich seit dem Jahre 1556 das Volk drängte. Der Dichter erzählt die Geschichte Philipps, des letzten Grafen von Pyrmont aus dem Hause Spiegelberg, der, durch die schöne Kurtisane Fausta la Tedesca, la Maga um sein Glück gebracht, in der Schlacht bei St. Quentin fällt. Eine Reihe niederdeutscher Genrebildchen belebt die Handlung.

Der historische Roman „Unseres Herrgotts Kanzlei" (1862), mit dessen Titel die dem Dichter aus seiner Buchhändlerzeit so wohlbekannte Stadt Magdeburg gemeint ist, versetzt uns in die Reformationszeit. Der Kampf der Stadt, die auf der protestantischen Seite stand, gegen Moritz von Sachsen bildet den Hintergrund der persönlichen Erlebnisse.

Mit den „Leuten aus dem Walde" (1863) beginnt ein neuer Abschnitt in Raabes Schaffen. Die Handlung wird straffer fortgeführt, der Roman als solcher tritt stärker hervor und fesselt weitere Kreise. Am Ende gewinnt Robert Wolf, der

Held der Geschichte, auf dem Wege über Kalifornien, wo er die geliebte Jugendfreundin sterben sieht, in der Heimat das Glück, das auf der rechten Vereinigung des Idealen mit dem Realen im Leben beruht, wie diese Dichtung lehrt.

Der Konflikt der beiden soeben erwähnten Lebensmächte bildet auch das Thema des nächsten Romans, der am bekanntesten geworden ist, des „Hungerpastor“ (1864), wird aber hier in ganz anderer Weise gelöst. Dieses Werk setzt die Reihe der großen deutschen Entwicklungs- und Bildungsromane selbständig fort und erinnert in mancher Beziehung, namentlich durch die Gegenüberstellung des deutschen und jüdischen Typus, an Freytags „Soll und Haben“. Ein zweifacher Hunger wird hier dargestellt, der nach den idealen Gütern, wie ihn Hans Unwirsch vertritt, und der nach den realen, verkörpert in Moses Freudenstein alias Theophil Stein. „Ich habe mir“, sagte die Mutter des ersteren, „in meinem schlechten Verstand immer gedacht, daß aus der Welt nicht viel werden würde, wenn es nicht den Hunger darin gäbe. Aber das muß nicht bloß der Hunger sein, der nach Essen und Trinken und einem guten Leben verlangt, nein, ein ganz ander Ding.“ Zwischen diesen beiden großen Lebenslinien gibt es nun noch ebensoviel andere, als es verschiedene Arten des Hungers gibt — hungert man doch auch zuweilen, meint der Dichter, nach Liebe, Ehre, Anerkennung. Unter diesem Gesichtspunkt also muß man die einzelnen Charaktere und ihr Eingreifen in die Handlung betrachten. Hans, der Schuhmachersohn, ist so recht die Verkörperung deutschen Wesens, das sich nach Bildung und Verinnerlichung sehnt, mag ihm auch darob der leibliche Hunger drohen. An seine Schicksale in seiner Studenten- und Hauslehrerzeit knüpft der Faden der Handlung eine Reihe von Sitten- und Gesellschaftsbildern aus Stadt und Land, die den skeptisch scharfen Blick des Dichters offenbaren. Der Grundton bleibt pessimistisch: dieses Leben würde nicht wert sein gelebt zu werden, wenn nicht — und dies ist Raabes besondere Note — der einzelne es aus sich, d. h. aus seinem Charakter heraus lebenswert machte, wenn Liebe und Güte, treues Streben und Pflichtgefühl nicht immer wieder den Urgrund alles Menschlichen aufdeckten. So schließt der Dichter denn auch, nachdem er seinen Helden mit seiner Franziska in der Hungerpfarre von Grunzenow an der Ostsee redlich untergebracht hat, während er den Vertreter des andern Welthungers mitten im Pariser Wohlleben sittlich zugrunde gehen läßt, seine Hungergeschichte durchaus nicht kleinmütig, sondern hoffnungsfroh: „Ein Geschlecht gibt die Waffen des Lebens weiter an das andere; erst wenn der Ruf: ‚Kommt wieder, Menschenkinder!‘ zum letztenmal erklungen ist, wird mit ihm zum letztenmal der Hunger geboren werden, welcher die beiden Knaben aus der Kröppelstraße durch die Welt führt. Gib deine Waffen weiter, Hans Unwirsch!“ Prächtig gezeichnet sind außer den Hauptpersonen namentlich der Oheim Grünebaum und die Base Schlotterbeck sowie auf der andern Seite der Trödler Samuel Freudenstein.

Zu Raabes nun folgendem Roman gelangen wir am leichtesten von einer besonders pessimistischen Stelle im „Hungerpastor“ aus: „Falschheit und freche Selbstsucht, bejammernswerte Schwäche, störrige Dummheit und frömmelnde Hoffahrt, Leichtsinn, Überhebung, Spott und Übermut auf allen Seiten; — o es war wahrlich

eine Welt, um darin Hunger zu empfinden, Hunger nach der Unschuld, der Treue, der Sanftmut und Liebe."

Der Roman „Abu Telfan oder die Heimkehr vom Mondgebirge" (1866) erzählt, wie Leonhard Hagebucher ergrimmt sein Vaterhaus zu Bumsdorf im Königreich Sachsen verläßt, jedoch zu Abu Telfan im afrikanischen Lande Tumurkie als Sklave unter Negern sich nach dem alten Elend in der Heimat zurücksehnt, zurückkehrt und nun doch wieder das Unglück in der Fremde für geringer hält. „Er hatte", sagt der Dichter, „viel geduldet bis zu seiner Befreiung durch Herrn Kornelius van der Mook; dann war er in dem Hause seiner Eltern erwacht und hatte jene seltene Minute des vollen sicheren Glückes gekostet. Aber schnell wie immer war dieser Augenblick vorübergegangen — ein Morgenschlummer, ein sonniger Tag in der Gaisblattlaube, am Abend ein Gang durch die Wiesen und Kornfelder nach dem Walde! Schon das nächste Erwachen brachte wieder das erste leise Anspülen bitterer Fluten, und nach acht Tagen war Leonhard Hagebucher vollständig daheim, das heißt, er wußte Bescheid, und Bescheid zu wissen, gehört und stimmt gewöhnlich nicht im geringsten zu und mit dem Glück."

Bei so resignierten Stimmungen ist Raabe aber nicht einmal stehen geblieben, wie „Der Schüdderump" (1870) zeigt, denn was will Leonhards elende Heimkehr sagen neben dem dumpfen Rattern und Poltern des Schüdderumps, jenes Karrens, mit dem um das Jahr 1615 die Leichen in der Pestzeit haufenweise in die Grube geschüttet wurden. „Horch, was war das? Vielleicht traf das Rad des widerwärtigen Karrens auf einen Stein im Wege, und so wurde die schaurige Last ein wenig zusammengerüttelt, und den Ton vernahmen wir mitten im fröhlichen Behagen des Daseins, im Kreise der Freunde, einsam am warmen Ofen in der Winternacht, auf der Höhe des Gelages, unter den Kränzen der Hochzeitsfeier, im Theater, am Wirtshaustische oder im tiefen, traumlosen Schlafe. Das ist's! Und man fährt mit der Hand an die Stirn: so viel Lichter um uns her angezündet sein mögen, so hell die Sonne scheinen mag, auf einmal wissen wir wieder, daß wir aus dem Dunkeln kommen und in das Dunkle gehen, und daß auf Erden kein größeres Wunder ist, als daß wir dies für den kürzesten Moment vergessen konnten. Dann denken wir mit Schauer derer, welche gestern starben, und derer, die in tausend Jahren sterben werden . . . . bis dasselbe Wunder auch uns von neuem widerfährt und das Messer- und Gabelgeklirr des Lebens auch uns von neuem betäubt und obendrein uns recht vergnügt stimmt."

In die Pestzeit führt uns auch die Meisternovelle „Des Reiches Krone". Sehen wir jedoch zunächst von den kleineren Erzählungen ab und suchen wir überhaupt nur nach dem Bedeutendsten, so kommen wir zu „Horacker" (1876), „Das Odfeld" (1888), „Hastenbeck, „Stopfkuchen" (1895) und „Die Akten des Vogelsangs".

Mit „Horacker" sollte man die Lektüre der Raabeschen Schriften beginnen. Der Name bedeutet einen jungen harmlosen Menschen, der sich in den Wäldern herumtreibt und von den braven Kleinstädtern und Dörflern für einen Räuber und Mörder gehalten wird, während doch nur Angst und Liebe die treibenden Mächte sind, die ihn von den Menschen und ihrer Zivilisation fernhalten. Die Handlung besteht darin,

daß auf einem Ferienausflug der Konrektor Eckerbusch und der Zeichenlehrer Windwebel halb mit Güte, halb mit Gewalt, vor allem aber mit Essen und mit Hilfe der Mutter Horackers diesen hoffnungsvollen Jüngling einfangen und, ohne es recht zu wissen, seinem Liebchen zuführen, das inzwischen im Pfarrhause Winckler liebevolle Aufnahme gefunden hat. Aber was sagt ein Bericht über die Handlung in einer Raabeschen Geschichte! Im Grunde gar nichts, nur wenige seiner Erzählungen locken durch fremdartige Spannungsmotive an. Man muß diesen köstlichen Konrektor, seinen Zeichenlehrer und den Pfarrer mit ihren prächtigen Frauen vor sich sehen und sie reden hören und ihnen gegenüber die aufgeblasenen, dünkelhaften Vertreter der neuen „Jugend", den Oberlehrer Neubauer und den Assessor, man muß selbst aus dem frischen Lebensquell Raabescher Dichtung schöpfen, um zu wissen, warum er gepriesen wird. Humor und Rührung arbeiten hier einander in die Hände. Die Szene auf der Waldblöße zwischen den beiden Lehrern und „Familie" Horacker und das Wiedersehen zwischen den beiden Liebenden vor dem Pastorhause sind von bezwingender Herzenswärme und Schalkhaftigkeit.

„Das Odfeld" und „Hastenbeck" sind trotz der kleinzügigen Ausführung groß angelegte historische Romane aus dem Siebenjährigen Kriege. „Stopfkuchen" ist der Beiname Heinrich Schaumanns, weil er es als Kind an Appetit nicht fehlen ließ. Erwachsen, geht der Einsame zu den Einsamen und findet bei ihnen sein Glück. Die „Akten des Vogelsangs" behandeln die Schicksale der früheren Spielgefährten des Regierungsrats Krumhardt aus Vogelsang, dem Vorort einer kleinen norddeutschen Residenzstadt. Den resignierten Grundton in fast allen Dichtungen Raabes verleugnet auch die leidenschaftliche Geschichte des Velten Andres nicht, die wir aus Krumhardts „Akten" kennen lernen. In diesem Werk des Alters kehrt der Dichter zu der Technik seiner ersten, um 40 Jahre zurückliegenden Dichtung, der „Chronik der Sperlingsgasse", zurück.

Von den zahlreichen kleineren Erzählungen sind die schönsten „Des Reiches Krone", von der schon flüchtig die Rede war, und „Else von der Tanne". Wie sich in „Des Reiches Krone" die schöne Mechthild in die Arme des unheilbar kranken Geliebten wirft und sich mit ihm in die grauenhafte Weltverlassenheit der von den anderen Menschen abgesonderten Siechen verbannt, das ist erschütternd und herrlich zugleich: „Die Erde ist für uns beide untergegangen, aber wir beide, du und ich, sind doch gerettet." Nicht minder ergreift die düstere, tief innerliche Tragik in „Else von der Tanne", einer Geschichte aus der Zeit der Hexenverfolgung mit einem Motiv — Liebe eines Geistlichen zu einem verdächtigten Mädchen —, wie es Storm in der „Renate" behandelt hat.

Außer der zuletzt genannten Erzählung spielen in des Dichters engerer Heimat u. a. „Höxter und Corvey", „Die alte Universität", „Aus dem Lebenslauf des Schulmeisterleins Michael Haas", „Hollunderblüte", „Im Siegeskranze", „Die Hämelschen Kinder" und „Die Innerste". Nur im norddeutschen Wesen jedenfalls ist Raabe ganz zu Hause, landschaftlich besonders in der Gegend zwischen Elbe und Weser in der Nähe des Harzes.

Nach Mecklenburg führt er uns in den „Gänsen von Bützow", nach Holstein im „Deutschen Mondschein", nach Süddeutschland — „Rothenburg im Tal wollen wir das Städtlein nennen, obwohl es nicht so hieß" — im „Letzten Recht", wo der Scharfrichter Wolf Scheffer im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts sein letztes Recht, auf das er so pochte, in ungeahnter Weise erhält, d. h. unter den Trümmern des Hauses, das ihm infolge des Selbstmords des Besitzers „von Rechts wegen" zufällt, begraben wird. „Zu merken ist", sagt der Dichter am Schluß, „daß alle Menschen und alle Sachen in dieser Welt einen Augenblick haben, in welchem ihnen das letzte Recht gegeben wird."

Bisweilen aber wandert Raabe auch aus, wie wir schon in dem Roman „Die Leute aus dem Walde" gesehen haben. Nicht so weit — nach Kalifornien —, immerhin aus Deutschland hinaus leitet die Erzählung „Die schwarze Galeere", die wie „Das letzte Recht" 1865 in den „Fernen Stimmen" erschien und in Antwerpen im Jahre 1599 spielt. Es handelt sich da um den Kampf der Wassergeusen gegen die Spanier. Von Raabes Eigenart ist hier vielleicht am wenigsten zu spüren, man würde ihn nicht als Verfasser erkennen, wenn die Novelle anonym erschienen wäre. Ähnlich verhält es sich mit den größeren Romanen „Christoph Pechlin" und „Meister Autor".

Schließlich seien unvergessen die heitere Geschichte der Schillerfeier zu Paddenau „Dräumling" (1872) sowie die für Raabe besonders charakteristischen Erzählungen „Alte Nester" (1880), „Das Horn von Wanza" (1881), „Prinzessin Fisch" (1883), „Zum wilden Mann" (1885) und „Im alten Eisen" (1887), von den älteren auch noch „Wunnigel" (1879) und „Deutscher Adel" (1880). Aus der letzten Zeit verdient das „Kloster Lugau" (1893) hervorgehoben zu werden.

Weit liegt scheinbar diese ganze Weltanschauung aus der Großvaterzeit hinter uns; vieles erscheint heute als eng und spießbürgerlich; und doch steht Raabes wundersame und wunderliche Kleinstadtpoesie über der Zeit.

In „Horacker" sagt er selbst, er schreibe nur für einen unter je tausend. Da wird es wohl nur ein Zeichen für den Aufstieg der Leserwelt sein, wenn sich dieses Zahlenverhältnis zu Raabes Gunsten verschiebt. Er hat uns gezeigt, wie der einfache, gute Mensch auch im verstaubten Winkel, den keiner beachtete, sein Glück zu finden vermag. Und dieses Glück ist nicht bloß das seinige, es ist das der Menschheit, die über dem äußeren Fortschritt der sogenannten Zivilisation nicht vergessen soll, daß es eine innere Kultur gibt, die nicht verloren gehen darf, die Kultur des Hans Unwirsch und der Frau Pastor Winckler und der schönen Mechthild. Und diese Kultur soll aus der Sperlingsgasse herausschreiten und sich immer wieder neu die Welt erobern.

X.

Norddeutsche Stimmungspoesie.

1. Theodor Storms Leben.

In Lyrik und Prosa trat der Realismus nicht mit derselben Plötzlichkeit und Entschiedenheit auf wie im Drama. Immerhin sind die Unterschiede etwa zwischen Freytags und Kellers Romanen, Auerbachs und Marie Ebners Dorfgeschichten deutlich und scharf genug. Einer der ganz Großen steht in der Mitte, ist Realist und Romantiker zugleich: in Storms künstlerischer Auffassung und Darstellung verbinden sich die beiden Jahrhunderthälften zu einer natürlichen Einheit. Storms poetischer Realismus entfernt sich von dem der andern neueren Erzähler mindestens ebenso weit wie von Klassik und schulgerechter Romantik.

Theodor Storm wurde am 14. September 1817 in Hebbels engerer Heimat, in Husum an der schleswigschen Westküste geboren. „Es ist nur ein schmuckloses Städtchen, meine Vaterstadt", sagt der Dichter in „St. Jürgen"; „sie liegt in einer baumlosen Küstenebene, und ihre Häuser sind alt und finster. Dennoch habe ich sie immer für einen angenehmen Ort gehalten, und zwei den Menschen heilige Vögel scheinen diese Meinung zu teilen. Bei hoher Sommerluft schweben fortwährend Störche über der Stadt, die ihre Nester unten auf den Dächern haben; und wenn im April die ersten Lüfte aus dem Süden wehen, so bringen sie gewiß die Schwalben mit, und ein Nachbar sagt's dem andern, daß sie gekommen sind." Bekannter ist sein lyrischer Gruß an „Die Stadt":

Am grauen Strand, am grauen Meer
Und seitab liegt die Stadt;
Der Nebel drückt die Dächer schwer,
Und durch die Stille braust das Meer
Eintönig um die Stadt.

Es rauscht kein Wald, es schlägt im Mai
Kein Vogel ohn' Unterlaß;
Die Wandergans mit hartem Schrei
Nur fliegt in Herbstesnacht vorbei,
Am Strande weht das Gras.

Doch hängt mein ganzes Herz an dir,
Du graue Stadt am Meer;
Der Jugend Zauber für und für
Ruht lächelnd doch auf dir, auf dir,
Du graue Stadt am Meer.

Nicht unmittelbar an der See liegt Husum, sondern etwas landeinwärts an dem Flüßchen Husumerau. In der Jugendzeit des Dichters schloß sich nördlich und östlich

die blühende Heide dicht an die Stadt. Südlich lag die Marsch. Die alte Kirche, die in der Novelle „Renate" wiederersteht, war 1807 einer neuen gewichen. Im Norden liegt das von Herzog Adolf I. im sechzehnten Jahrhundert als Witwensitz für die Herzoginnen erbaute Husumer Schloß, das Storm ebenfalls dichterisch verklärt hat.

Die Heimat hat für Storms Kunst eine Bedeutung wie vor ihm nur für diejenige Stifters. Sein ganzes Sinnen und Sehnen bleibt ihr zugewandt, seine beste Kraft wurzelt in ihrer Landschaft und ihrem Volkstum. Aus Heideduft und Nordseebrisen gewoben sind seine Novellen wie seine Lieder.

Sein Vater, der von dem Müller in dem benachbarten Westermühlen abstammte, war Advokat. Seine Mutter gehörte der Husumer Patrizierfamilie Woldsen an.

In ungestörtem Glück verflossen die Kinderjahre. Die üppigen Marschwiesen, die einsamen Moore, das nahe Meer mit seinen Inseln, Watten und Deichen, die Geest mit ihren Kiefern und ihrem braunroten Heidekraut, die alten Bauwerke der Stadt und weiteren Umgebung, besonders die zerfallenen — das alles bot den Spielen und der Phantasie des Knaben jenen Stoff, den später seine Kunst ganz erschloß und gestaltete.

„Erzogen", schreibt er im Alter (1873) an Emil Kuh, „wurde wenig an mir; aber die Luft des Hauses war gesund; von Religion oder Christentum habe ich nie reden hören; ein einzelnes Mal gingen meine Mutter oder Großmutter wohl zur Kirche, oft war es nicht; mein Vater ging gar nicht, auch von mir wurde es nicht verlangt. So stehe ich dem sehr unbefangen gegenüber; ich habe durchaus keinen Glauben aus der Kindheit her, weiß also auch in dieser Beziehung nichts von Entwicklungskämpfen; ich staune nur mitunter, wie man Wert darauf legen kann, ob jemand über Urgrund und Endzweck der Dinge dies oder jenes glaubt oder nicht glaubt."

Zu Storms frühesten Erinnerungen gehörte die große Sturmflut in der Nacht vom 3. zum 4. Februar 1825, die er im „Carsten Curator" und im „Schimmelreiter" geschildert hat. Noch viele andere Erlebnisse und Anschauungen aus der Jugendzeit hat er novellistisch verwertet. Ein altes Treppengiebelhaus an der Ecke des Marktes, das 1898 durch einen Neubau ersetzt wurde, ist in „Aquis submersus" nachgebildet: dort schreibt der Maler Johannes seine Lebensgeschichte nieder. Auf dem im Winter zugefrorenen — inzwischen trocken gelegten — Mühlenteich, einem ansehnlichen Landsee bei der Stadt, gleitet der Schiebschlitten dahin mit Lore, der Heldin der Novelle „Auf der Universität". Im „Schützenhof" auf der Süderstraße führt der Puppenspieler Tendler in „Pole Poppenspäler" „Fausts Höllenfahrt" auf. In derselben Süderstraße wohnt „Bötjer Basch". Eines der bedeutendsten Ereignisse des Jahres im Stormschen Hause bildete seit jeher das Weihnachtsfest, das in dem Idyll „Unter dem Tannenbaum" dichterisch seine Stelle gefunden hat.

Bis zum 9. Lebensjahre besuchte Storm die sogenannte Klippschule einer alten Hamburgerin, danach von der Quarta ab die Gelehrtenschule seiner Vaterstadt, auf der freilich wenig für den Unterricht im Deutschen abfiel. „Unsern Schiller", sagt Storm, „kannten wir wohl, aber Uhland hielt ich noch als Primaner für einen mittelalterlichen Minnesänger, und von den Romantikern hatte ich noch nichts gesehen als einmal Ludwig Tiecks Porträt auf dem Umschlage eines Schreibbuches." Und an

anderer Stelle: „Ein altes Exemplar von Goethes Gedichten kursierte einmal unter uns; daß es aber lebende deutsche Dichter gäbe und gar solche, welche noch ganz anders auf mich wirken würden als selbst Bürger und Hölty, davon hatte mein siebzehnjähriges Primanerherz keine Ahnung.“

Am schönsten war es, wenn er einige Tage der Schule fernblieb, was ganz unbemerkt geschehen konnte. Dann suchte er wohl die Heide auf: „Kein Mensch, kein Tier war zu sehen, soweit das Auge reichte. Ich legte mich neben dem Wässerchen im Schatten des schönen Baumes in das Kraut. Ein Gefühl von süßer Heimlichkeit beschlich mich; aus der Ferne hörte ich das sanfte träumerische Singen der Heidelerche; über mir in den Blüten summte das Bienengetön; zuweilen regte sich die Luft und trieb eine Wolke von Duft um mich her; sonst war es still bis in die tiefste Ferne.“

Im Jahre 1835 sandte ihn sein Vater nach Lübeck, wo er in die Prima des Katharineums eintrat. Hier verkehrte er in den beiden nun folgenden Jahren mit Ferdinand Röse und dessen Freund Emanuel Geibel, der in seinen ersten Studentenferien nach seiner Vaterstadt Lübeck kam, mit Georg und Ernst Curtius und mit Wattenbach. Von deutschen Dichtern wirkten namentlich Uhland, Eichendorff, Heine und Goethe (mit dem „Faust“) auf ihn ein. Seine erste eigene Lyrik blieb einstweilen unveröffentlicht, während Geibels Gedichte auch von ihm schon damals bewundert wurden. In Storms Zimmer schrieb Geibel seinen Sang der Sehnsucht nach Griechenland nieder: „Ich blick' in die Welt.“

Zu Ostern 1837 ging Storm nach Kiel, um Jura zu studieren. „Es ist das Studium“, schrieb er später an Kuh, „das man ohne besondere Neigung studieren kann; auch war mein Vater ja Jurist. Da es die Wissenschaft des gesunden Menschenverstandes ist, so wurde ich auch wohl leidlich mit meinem Richteramt fertig. Mein richterlicher und poetischer Beruf sind meistens in gutem Einvernehmen gewesen, ja ich habe sogar oft als Erfrischung empfunden, aus der Welt der Phantasie in die praktische des reinen Verstandes einzukehren und umgekehrt.“

In seinem dritten Semester bezog er die Universität Berlin. Von hier machte er einst einen Ausflug in größerer Gesellschaft nach einer der Havelinseln, wo man übernachtete. Storm nahm in der mondklaren Nacht einen Kahn und fuhr den Fluß hinab. In der Ferne sah er auf breiten Blättern eine weiße Wasserrose. Schwimmend versuchte er sie zu erreichen — vergeblich. Dieses Bild finden wir in seiner Erstlingsnovelle „Immensee“ verwertet.

Nach einem Besuche Dresdens kehrte er im Herbst 1839 nach Kiel zurück, wo er nun mit den Brüdern Tycho und Theodor Mommsen und mit Karl Müllenhoff Freundschaft schloß. In dieser Zeit nahmen die Freunde, besonders Storm, die Poesie des von Theodor Mommsen entdeckten Mörike begeistert in sich auf. Storm und die beiden Brüder Mommsen, seine Landsleute, wollten eine Sammlung schleswig-holsteinischer Sagen und Märchen herausgeben, von denen sie dann auch später (1844) einige in Biernatzkis „Volkskalender für Schleswig-Holstein und Lauenburg“ veröffentlichten (der Rektor Biernatzki war ein Sohn des Halligdichters). Die Fortsetzung brachte Müllenhoff allein in seinen „Sagen, Märchen und Liedern der Herzogtümer

Schleswig-Holstein und Lauenburg". Biernatzki war es, dessen Bitte um einen poetischen Beitrag in Prosa Storms novellistischer Kunst den entscheidenden äußeren Anstoß gab. Zuerst erschienen im „Volkskalender" 1847 die Skizze „Marthe und ihre Uhr" und Gedichte; 1850 folgten u. a. „Immensee" in der ersten Fassung und das „Oktoberlied". Schon vorher (1843) erschienen im „Liederbuch dreier Freunde" Gedichte Storms und der Brüder Mommsen.

Auch aus der Studentenzeit wanderte mehr als ein Erlebnis in Storms Novellen. In dem Wirtshaus an der Düsternbroker Allee, das in der Novelle „Auf der Universität" geschildert wird, las Röse den Freunden, unter denen auch Geibel war, ein Märchen vor. Für ein zehnjähriges Mädchen namens Bertha von Buchau, das Storm lieb gewann, schrieb er Märchen, sammelte er Volkslieder und Rätsel. Als sie heranwuchs, wurde sie in Wirklichkeit seine erste Liebe, ohne jedoch selbst von gleichen Empfindungen für ihn berührt zu werden. In einigen Gedichten („Nelken", „Dämmerstunde", „Frage", „Du bist so jung" u. a.) sowie in den Novellen „Immensee" und „Von jenseit des Meeres" fand diese persönliche Lebensenttäuschung poetischen Ausdruck.

Das Ende der Studienzeit löste den Freundeskreis auf. Tycho Mommsen wandte sich ganz der strengen Philologie, besonders Pindar, Theodor Mommsen der römischen Geschichte zu, während Storm nach Erledigung des juristischen Examens sich 1843 in seiner Vaterstadt als Advokat niederließ. Als eifriger Freund der Musik und wohlgeschulter Sänger gründete er hier einen Gesangverein. Seinen Haushalt führte ihm ein altes Fräulein, Christine Brick, deren Erzählungen aus ihrem Leben er den Stoff zu seiner ersten Novelle „Marthe und ihre Uhr" verdankt. In jener Zeit gab ein Erlebnis, das Auffinden eines Medaillons mit einer Haarlocke in dem eingestürzten Sarge der „Tante Fritze" Woldsen, die Anregung zu der Novelle „Im Sonnenschein".

Im Sommer 1843 war Storms schöne Kusine Konstanze Esmarch (geb. 1825) Gast in seinem Elternhause. Bald fanden sich die Herzen. Zu den Ausflügen, die unternommen wurden, gehörte auch der nach dem nahen Dorfe Schwabstedt, bei dessen Wirt Peter Behrens man fröhlich einkehrte. Das ist der Rahmen der Novelle „Zur Wald- und Wasserfreude". Im Jahre 1846 fand die Heirat statt. In jener Zeit entstanden die Gedichte „Nun sei mir heimlich zart und lieb" und:

Schließe mir die Augen beide
Mit den lieben Händen zu!
Geht doch alles, was ich leide,
Unter deiner Hand zur Ruh.

Und wie leise sich der Schmerz
Well' um Welle schlafen leget,
Wie der letzte Schlag sich reget,
Füllest du mein ganzes Herz.

Inzwischen hatten die politischen Verhältnisse in Schleswig auch die Familie Storm lebhaft berührt. Der dänisch-deutsche Gegensatz vertiefte sich. Aus diesen Stimmungen heraus entstand am 28. Oktober 1848 das berühmte „Oktoberlied", mit dem der Dichter die Sorgen zu verscheuchen gewillt war:

Der Nebel steigt, es fällt das Laub;
Schenk ein den Wein, den holden!
Wir wollen uns den grauen Tag
Vergolden, ja vergolden!

In Kampf und Not stand Storm fest auf der Seite des Deutschtums. „Das Land ist unser, unser soll es bleiben", schloß er 1848 sein Gedicht „Ostern". Aber die Ereignisse schritten zunächst über seine patriotische Lyrik hinweg. Der Sieg der Dänen bei Idstedt, der vergebliche Sturm der Schleswig-Holsteiner auf Friedrichstadt lieferten das Land der dänischen Herrschaft aus, die nun deutsches Wesen ausrottete, wo und wie sie konnte. Doch Storm verzagte nicht („Im Herbste 1850"):

Denn kommen wird das frische Werde,
Das auch bei uns die Nacht besiegt,
Der Tag, wo diese deutsche Erde
Im Ring des großen Reiches liegt.

Die Toten, die für das Vaterland gefallen waren, feierte er in dem Gedicht „Gräber an der Küste":

Beschützen konntet ihr die Heimat nicht,
Doch habt ihr sterbend sie vor Schmach gerettet.

In seinem „Epilog" wies er hoffend auf die Zukunft hin, in der sich noch einmal „der Klang von Frühlingsungewittern" erheben würde und mit ihm der Poet:

Und durch den ganzen Himmel rollen
Wird dieser letzte Donnerschlag;
Dann wird es wirklich Frühling werden
Und hoher, heller goldner Tag.

Heil allen Menschen, die es hören!
Und heil dem Dichter, der dann lebt
Und aus dem offnen Schacht des Lebens
Den Edelstein der Dichtung hebt.

In diesen Jahren entstanden trotz aller politischen Aufregungen u. a. „Im Saal" (1849), „Immensee" und „Ein grünes Blatt" (1850). 1851 erschienen seine „Sommergeschichten und Lieder", von Paul Heyse dem Verleger empfohlen, bei Alexander Duncker.

Im nächsten Jahre war es mit seiner Advokatur zu Ende, da sie von der dänischen Regierung nicht bestätigt wurde und er selbst nach wie vor seine deutsche Gesinnung über seinen persönlichen Vorteil stellte. Es gelang ihm indes, 1853 im preußischen Justizdienst Anstellung zu finden, bis Schleswig wieder deutsch wurde. Zunächst trat er als Assessor bei dem Kreisgericht in Potsdam ein.

In Berlin öffnete sich ihm ein neuer Kreis. Friedrich Eggers, der Herausgeber des „Deutschen Kunstblattes", führte ihn bei Theodor Fontane und Franz Kugler ein, in dessen Hause er dann den jungen Heyse und den alten Eichendorff kennen lernte. Auch die Poetengesellschaft des „Tunnels über der Spree" nahm ihn unter dem Namen „Tannhäuser" in ihrer Mitte auf. Verhaßt waren ihm die offiziellen Naturschönheiten Potsdams, die kunstreichen königlichen Parkanlagen. „Die Potsdamer Natur", erzählt der Schriftsteller Ludwig Pietsch, mit dem er damals verkehrte, „schien ihm gleichsam infiziert von dem ihm widerwärtigen preußischen Hof-, Garde- und Lakaiengeist, den ihm alles in dem preußischen Versailles, die Bäume und Steine wie die Menschen, zu atmen schien. Für ihn gab es immer nur eine Landschaft, der seine Liebe galt, die zu ihm mit vertrauter Stimme sprach: die seiner schleswig-holsteinischen Heimat."

Das Heimweh hielt den Dichter in der ganzen Zeit gefangen, die er fern von

seinem Husum verlebte, besonders in den drei Potsdamer Jahren von 1853 bis 1856. „Du wunderst Dich“, schrieb er an seinen Vater am 9. Juni 1856, „wie ich Heimweh haben könne, ich will es Dir sagen (‚Am Teich‘, ergänzt später durch die vierte Strophe unter dem Titel ‚Meeresstrand‘):

Ans Haff nun fliegt die Möwe,
Und Dämmrung bricht herein;
Über die feuchten Watten
Spiegelt der Abendschein.

Graues Geflügel huschet
Neben den Lachen [dem Wasser] her;
Wie Träume liegen die Inseln
Im Nebel auf dem Meer.

Ich höre des gärenden Schlammes
Geheimnisvollen Ton,
Einsames Vogelrufen —
So war es immer schon.

[Noch einmal schauert leise
Und schweiget dann der Wind;
Vernehmlich werden die Stimmen,
Die über der Tiefe sind.]

In Kuglers Hause sah er nach 19 Jahren seinen alten Freund Geibel wieder, der zur Hochzeit Paul Heyses mit Kuglers Tochter Margarete herüberkam. Mit Fontane wollte sich, wie dieser selbst berichtet, kein herzliches Verhältnis herstellen lassen: „Wir waren zu verschieden.“

Auf Spaziergängen in den stilleren Partien des Parkes von Sanssouci gestaltete Storm seine Novelle „Im Sonnenschein“, über die ihm dann seine Mutter verständnisinnig schrieb: „Wie schon so oft bist Du in Deinem Sonnenschein zu Deinen Großvätern und Großtanten zurückgekehrt. Tante Fränzchen [Schwester von Storms Großvater Woldsen] wird vielleicht ein wenig idealisiert, auch einmal mit Tante Christine [Schwester von Storms Großmutter Woldsen] verwechselt in der Eigenschaft als gute Rechnerin. Doch eine solche Freiheit steht dem Dichter zu. Auch verlegst Du die erste Szene ganz nach Großmutters Garten, wohl deshalb, weil seine Lage sowie das Lusthaus ansprechender sind.“

Im Sommer 1855 besuchten Storms Eltern ihn in Potsdam, dann reisten sie mit ihm nach Heidelberg, wo Vater Storm studiert hatte. In Stuttgart wurde am 15. August Mörike aufgesucht, der Storm seine neue Erzählung „Mozart auf der Reise nach Prag“ aus dem Manuskript vorlas. Diesem Jahre gehört Storms Novelle „Angelika“ an. Mörike und Storm haben eifrig korrespondiert.

Bei einem Besuch in der Heimat im Sommer 1856 erhielt Storm die Nachricht von seiner Anstellung als Kreisrichter in Heiligenstadt (unweit Göttingens), wohin er darauf mit Familie zog.

Acht Jahre ist er hier geblieben, nach wie vor von Sehnsucht nach der Heimat erfüllt. Bald nach der Übersiedelung, im Frühling 1857, schrieb er seiner Konstanze die Verse „Gedenkst du noch?“

Nun horch' ich oft schlaflos in tiefer Nacht,
Ob nicht der Wind zur Rückfahrt möge wehen.
Wer in der Heimat erst sein Haus gebaut,
Der sollte nicht mehr in die Fremde gehen!
Nach drüben ist sein Auge stets gewandt:
Doch eines blieb — wir gehen Hand in Hand.

Mit Bekannten machte man von Heiligenstadt aus mannigfache Ausflüge, unter denen eine Wagenfahrt nach den beiden „Gleichen“ bei Göttingen sich Storm tief einprägte. „Ich weiß nicht“, sagt er, „daß ich schon jemals von der zauberhaften Schönheit eines Erdenfleckes so innerlichst berührt worden wäre.“ In einem Gesangverein bewährte er seine alte Dirigentenkunst.

Vor allem aber blühte seine novellistische Poesie neu auf. Weihnachten 1858 wurde „Auf dem Staatshof“ vollendet. „Außer einer dunklen Anschauung des alten eiderstedtschen Staatshofes“, schreibt er an den Vater, „aus der Zeit, wo er noch verödet stand, und wo wir einmal von Friedrichsstadt mit jungen Leuten beiderlei Geschlechts eine Tour dahin machten, ist alles darin reine Dichtung.“ Von 1859 bis 1862 entstanden dann nacheinander „Späte Rosen“ (1859), „Drüben am Markt“ (1860), „Im Schloß“ und „Veronika“ (1861) und „Auf der Universität“ (1862). Den Rahmen dieser Novellen bildete wieder die Heimat. „Im Schloß“ war z. T. nach dem Bauernhof „Vordamm“ bei Westermühlen (in der Nähe Husums) gezeichnet. Für Lore, die Heldin der Novelle „Auf der Universität“, hatte er ein Vorbild. „Die äußere Veranlassung“, schrieb er an Fontane, „gab mir ein Schneidermädchen, die, als ich in Kiel studierte, aus Trotz, weil sie sich von ihrem Liebsten, einem auf der Wanderschaft befindlichen jungen Menschen, verlassen glaubte, sich den Studenten in die Arme warf. Als es zu spät war, kam er zurück. Für die übrigen Personen gibt es auch in meiner Erinnerung keinen Anhalt; sie sind rein erfunden. Den Hintergrund bildet ‚die graue Stadt am Meer‘, im zweiten Teil liefert Kiel die Dekoration.“ Und in einem Brief an Brinkmann sagt er ergänzend: „Bei dem vorletzten Kapitel . . . . . will ich nicht leugnen, daß der Haß, den ich mein Lebenlang gegen die Korpsstudenten im Herzen getragen habe, mir zum Nachteile der Dichtung die Feder geführt hat.“

Die Novellen sind dem Dichter nicht so leicht geworden, wie sie sich lesen lassen. Da die Familie auf große Sparsamkeit angewiesen war, beschränkte sie sich im Winter auf zwei kleine Zimmer, die geheizt wurden und zugleich auch den Kindern zum Aufenthalt dienten. „Darin sitzen“, schreibt Storm launig 1861 an den Vater, „Hans und ich, zu arbeiten, Konstanze, zu flicken, Ernst, Karl und Lite, zu malen und zu schnitzeln, darin schläft das Piepchen, tänzelt mit ihr, wenn sie wach ist, das Kindermädchen Ottilie . . . . . In dieser betäubenden kleinen Welt habe ich in den letzten beiden Monaten eine Novelle [„Im Schloß“] geschrieben, die wohl um ein Drittel länger als „Immensee“ ist, was ich in meiner künftigen Biographie nicht zu vergessen bitte.“ Dabei ging die künstlerische Arbeit sehr langsam weiter, unermüdlich wendete und feilte der Dichter den Ausdruck. „Jede meiner Novellen“, sagte er selbst einmal, „verlangt an Arbeit von mir die Vormittage von 4 bis 5 oder 5 bis 6 Monaten, und zwar von 7½ bis 1½ Uhr.“ In den Jahren 1863 und 1864 entstanden die beiden Weihnachtsnovellen „Abseits“ und „Unter dem Tannenbaum“. Die Novelle „Eine Malerarbeit“, die erst 1867 ans Licht trat, verdankt ihren Ursprung dem Aufenthalt des kleinen verwachsenen Malers Sunde 1857 in Heiligenstadt. Zu Weihnachten 1863 verfaßte er seine Märchen „Die Regentrude“, „Bulemanns Haus“ und das — unvollendete — „Spiegel“.

Die Ereignisse des Jahres 1864 (nach dem Tode Friedrichs VII. am 15. November 1863) befreiten auch Husum von der Dänenherrschaft. Als Landvogt wurde Storm in die Vaterstadt zurückgerufen. Daß sie preußisch wurde, widerstrebte ihm freilich — er war durchaus antipreußisch gesinnt. In Preußen, meinte er (an Brinkmann, 27. Juli 1867), habe nur der ein Recht, der die Gewalt besitze: „Dabei diese unwürdige Stellung der Beamten, diese Kleinlichkeit."

Das folgende Jahr wurde für Storm das des größten Schmerzes: er verlor am 20. Mai 1865 seine geliebte Konstanze nach der Geburt Gertruds, der späteren Verfasserin der Biographie ihres Vaters, der auch diese Skizze das Beste verdankt. Nach dem Begräbnis setzte sich Storm an das Klavier und spielte stundenlang. Es ist für ihn bezeichnend, daß die Musik seine beste Trösterin war. Aber wir erinnern uns zugleich der Verse, die er einst an die Geliebte gerichtet hatte:

Wer je gelebt in Liebesarmen,
Der kann im Leb'en nie verarmen;
Und müßt' er sterben fern, allein,
Er fühlte noch die sel'ge Stunde,
Wo er gelebt an ihrem Munde,
Und noch im Tode ist sie sein.

An dem Abend des Tages, an dem Konstanze bestattet wurde, schrieb er das erste Gedicht der „Tiefen Schatten":

In der Gruft bei den alten Särgen
Steht nun ein neuer Sarg,
Darin vor meiner Liebe
Sich das süßeste Antlitz barg.

Bekannter sind jene andern ergreifenden Verse, die nicht der soeben genannten Liederreihe angehören:

Begrabe nur dein Liebstes! Dennoch gilt's
Nun weiterleben; — und im Drang des Tages,
Dein Ich behauptend, stehst bald wieder du.
— So jüngst im Kreis der Freunde war es, wo
Hinreißend Wort zu lauter Rede schwoll;
Und nicht der Stillsten einer war ich selbst.
Der Wein schoß Perlen im kristallnen Glas,
Und in den Schläfen hämmerte das Blut; —
Da plötzlich in dem hellen Tosen hört' ich
— Nicht Täuschung war's, doch wunderbar zu sagen —
Aus weiter Ferne hört' ich eine Stille;
Und einer Stimme Laut, wie mühsam zu mir ringend,
Sprach todesmüd', doch süß, daß ich erbebte:
„Was lärmst du so, und weißt doch, daß ich schlafe."

Am 1. September 1865 folgte Storm einer Einladung des russischen Dichters Turgenjew, dem Pietsch von dem Freunde erzählt hatte, nach Baden-Baden. Auf der Reise besuchte er in Minden die Schriftstellerin Elise Polko, in deren Poesie manches an Stormsche Stimmungskunst erinnert, sowie in Frankfurt den alten Freund Tycho

Mommsen. In dem Kreise der damals 44 jährigen weltberühmten Sängerin Pauline Viardot, mit der Pietsch und Turgenjew befreundet waren, befand sich der Sänger Storm ganz an seiner Stelle. Dann ging es über Heidelberg, Frankfurt und Mainz den Rhein hinab nach Köln.

Die Kinderschar in seinem Hause und der Haushalt bedurften immer dringender einer liebenden weiblichen Fürsorge. Eine Jugendgespielin seiner Schwester Cäcilie, Dorothea Jensen, war, wie er selbst einst bemerkte, mit der Liebe zu ihm auf die Welt gekommen und hatte ihm Treue gehalten trotz mancher Bewerbung und trotz seines langjährigen Eheglücks, das seine einstige Neigung zu ihr in den Hintergrund gedrängt hatte. Konstanze selbst, als sie einst mit ihrem Gatten über den Tod sprach, hatte gewünscht, wenn er wieder heiraten würde, so wollte sie am liebsten „Do" ihre Kinder anvertrauen. Im Juni 1866 fand die Vermählung in aller Stille statt.

Zwei Jahre nach Konstanzes Tode entstand außer der bereits erwähnten Novelle „Eine Malerarbeit" ein Meisterstück: „In St. Jürgen", für das nur eine Mitteilung aus einem alten Volksbuche etwas hergegeben hatte. „Da aber", schreibt der Dichter an Pietsch, „wird der Mann wirklich untreu, und dabei hätte auch ich es lassen sollen. Eine reelle Schuld war besser als diese Schwäche."

Im Jahre 1867 lernte Storm verschiedene Poeten kennen: Klaus Groth, Wilhelm Jensen und Hermann Heiberg. Sein Leben ging im übrigen jetzt noch stiller, zugleich aber auch noch sorgenvoller dahin als früher. Frau „Do"s anfängliche Schwermut innerhalb ihres neuen Pflichtenkreises, der manche inneren Konflikte barg, wich bei der Geburt eines Töchterchens. Diese Stimmungen im Hause Storm und ihre Lösung spiegeln sich wider in der Novelle „Viola tricolor" (1873). 1869 gab Storm eine Sammlung deutscher Gedichte heraus unter dem Titel: „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius."

Von Storms Leben ist nicht mehr viel Bedeutendes zu berichten. 1874 starb der Vater, 1878 die Mutter. 1880 trat Storm in den Ruhestand. Seinen Lebensabend verbrachte er in dem Hause, das er sich bei Hademarschen unweit seiner Vaterstadt erbaute. Noch während seiner Amtszeit schrieb er u. a. die Novellen „Draußen im Heidedorf" (1871), „Beim Vetter Christian" (1872), „Pole Poppenspäler" (1873/74), „Waldwinkel" (1874), „Ein stiller Musikant" (1874/75), „Psyche" und „Im Nachbarhause links" (1875), „Aquis submersus" (1875/76), „Karsten Kurator" (1877), „Renate" (1877/78), „Zur Wald- und Wasserfreude" (1878), „Im Brauerhause" (1878/79), „Eekenhof" (1879) und „Die Söhne des Senators" (1879/80).

Der Novelle „Draußen im Heidedorf" liegt ein Ereignis zugrunde, das er in seiner amtlichen Eigenschaft als Landvogt von Anfang bis zu Ende erlebte und in einem Brief an Dorothea Jensen (17. 5. 1866) ausführlich schilderte. Ähnlich verhielt es sich mit dem „Waldwinkel". „Ich habe", sagt Storm, „den Stoff dazu, d. h. die Urzelle, schlankweg aus der Wirklichkeit geschaffen. Ein fünfzehnjähriges Mädchen, auf die ein Schullehrer, ihr Stiefvater — übrigens ein hübscher Mann — einen solchen Versuch gemacht hatte, und gegen den ich die Voruntersuchung führte, machte mir den

Eindruck. Daher hat es einen unschönen Anfangspunkt und, zumal da der Jäger wohl etwas zu subaltern gehalten ist, ein pessimistisches Ende.“ Bei der „Psyche“ mußte Hans Speckter, der Storms Hausbuch illustriert hatte — der Sohn des ihm befreundeten bekannten Zeichners Otto Speckter — mit einigen technischen Auskünften helfen. Storm fragte ihn brieflich: „Hier stehen die Ochsen am Berge. Werkstatt eines jungen Bildhauers — früher Dezembermorgen —er sieht ins Morgenrot — es gestaltet sich in ihm. Nun also: kann ich sagen, er ergriff einen zur Hand liegenden Ballen weichen Gipses? Was braucht man zum Modellieren, die Finger und was sonst, z. B. um das Gesicht zu machen? Wie wird der Gips oder Ton, der gebraucht wird, angefeuchtet? Kann er sich über Nacht weich in einem Ballen oder so erhalten? Läßt sich ein aufgestelltes Modell in übernatürlicher Größe (brauner Ton, eine Walküre) denken, das unten unvollendet wäre, und wie?“

Auf eine wirkliche Anschauung geht auch „Aquis submersus“ zurück. In der alten Dorfkirche zu Drelsdorf (Schleswig) hing ein großes Bild, das aus vier Abteilungen bestand. Auf den Mittelbildern befanden sich in lebensgroßen Kniestücken der Pastor Andreas Bonnen und seine Frau, rechts und links davon die Bilder ihrer Kinder, eines Mädchens und eines Knaben, neben dem im Schnitzwerk des Rahmens ein Band lief mit der Inschrift: culpa servi aquis submersus. Benachbart hing ein Gemälde, das denselben Knaben darstellte, wie er tot dalag, mit einer roten Nelke in der Hand.

Den Hintergrund zur „Renate“ bildet das Dorf Schwabstedt, den Stoff lieferten die „Bilder aus dem Predigerleben der Vorzeit“ in der erwähnten Sammlung Biernatzkis.

„Der Wald- und Wasserfreude“, sagt Storm, „liegen keine Tatsachen zugrunde, sie wurde mir schwer. Der erste Teil ist mir nicht recht, ich dachte oft, es geht nicht mehr. Besonders ein so zarter Stoff, wo die Szenen alle aus der Luft herabgesponnen werden müssen, darum schrieb ich darüber:

> Noch ein Versuch im Schmetterlinge-Fangen,
> Allein der Herbst, der Abend macht mich bangen!

Im zweiten Teile glaube ich denn doch den Schmetterling gefangen zu haben.“

Die Novelle „Im Brauerhause“, zuerst „Der Finger“ betitelt, beruht auf einer Überlieferung aus befreundeter Familie. „Eekenhof“ ist angeregt durch Chamissos Gedicht „Der Geist der Mutter“. Den Anstoß zu den „Söhnen des Senators“ gab eine Stelle in der Chronik der Familie Woldsen. Dort wird aber berichtet, daß die Entzweiung der Halbbrüder Friedrich und Simon wegen des zum Nachlasse ihres Vaters gehörigen Gartens bis an ihr Lebensende gewährt habe.

Dann folgten die Novellen aus der Zeit des Ruhestandes in Hademarschen, zunächst (1881) „Der Etatsrat“, der sich aus einem alten schriftlichen Anfange entwickelte: „Also Sie haben die Bestie noch gekannt?“

Ein Besuch bei der Tochter Lisbeth in Heiligenhafen im Herbst 1881 lieferte den Stoff zu „Hans und Heinz Kirch“. Die Begebenheit hatte sich vor Jahren in diesem Städtchen wirklich zugetragen. Der Schiffer hieß Brandt, sein Sohn Christian.

Tragisch sollte auch „Schweigen“ enden, aber der Dichter gab den Bitten seiner Töchter um einen glücklichen Abschluß nach. 1883/84 entstand „Zur Chronik von Grieshuus“, 1884 „Es waren zwei Königskinder“, gegründet auf ein Erlebnis des Sohnes Karl, der in der Novelle eingeführt ist als „mein Vetter, der Musiker, der sich die Erlaubnis zu einer langen Pfeife ausgebeten hatte“, — 1884/85 „Ein Fest auf Haderslevhuus“. „John Riew“ (1885) geht zurück auf ein Erlebnis in Hademarschen, wo sich ein alter Junggeselle J. an einem düstern Garten ein Haus baute. Die beiden nächsten Novellen waren „Bötjer Basch“ (1885/86) und „Ein Doppelgänger“ (1886). Nach der Genesung von einer schweren Lungenentzündung schrieb Storm 1887 „Ein Bekenntnis“. Seine letzte Novelle und sein Meisterwerk war „Der Schimmelreiter“ (1888). Ein neuer Plan, „Die Armesünderglocke“, ist nicht mehr zur Ausführung gekommen.

Es bleibt noch übrig, auf Storms Lebensweise und Freundeskreis in dem letzten stillen Jahrzehnt einen Blick zu werfen. Als er im Sommer 1877 in Würzburg seinen Sohn Hans besuchte, wohnte er bei der Frau des verstorbenen Professors der Zoologie Strecker, deren Tochter Walli mit dem jungen Germanisten Erich Schmidt verlobt war. Dieser trat ihm nun mit den Frauen freundschaftlich näher, tauschte Briefe mit ihm und besuchte ihn auch einmal in Hademarschen (am 31. Dezember 1884). Storm widmete ihm die Verse:

> Du gehst im Morgen-, ich im Abendlicht —
> Laß mich dies Buch in Deine Hände legen;
> Und konnt' ich jemals Dir das Herz bewegen,
> Vergiß es nicht.

In demselben Jahre 1877 eröffnete Storm auch seinen Briefwechsel mit Gottfried Keller, den er übrigens nie gesehen hat. Ihr gemeinsamer Freund Petersen in Schleswig erleichterte die Annäherung durch die Grüße, die er auf seinen jährlichen Reisen von dem einen zu dem andern brachte. Immer mehr vertiefte sich die Freundschaft mit Paul Heyse. Im Jahre 1881 fuhr dieser nach Hademarschen, umschritt leise das Haus und trat dann in die Veranda, wo er in einem Liegestuhl eine der Töchter Storms antraf. Nun folgten fröhliche Tage. Nur noch einmal, zwei Jahre später, sahen die beiden Dichter einander in Hamburg wieder. „Ich machte ihn“, erzählt Storm, „darauf aufmerksam, daß Anno 52 bis 54 in Berlin unter denen, die sich bei Kugler versammelt, und in unserem ‚Rütli‘ [einer Abzweigung des ‚Tunnel‘], wir uns am fernsten gestanden hätten, und daß nun wir die seien, die zusammengehalten hätten und sich am nächsten ständen. Er entgegnete: ‚Ja, Liebster, das macht, weil wir beide fortgearbeitet haben.‘“ 1883 wurde auch Alfred Biese, der jetzt zu den Storm-Biographen gehört, damals junger Gymnasiallehrer in Kiel, durch Storms Sohn Ernst in das gastliche Haus eingeführt, in dem er nun ebenfalls stets willkommen war.

Im Mai 1884 reiste der Dichter mit seiner Frau nach Berlin, wo mit Fontane, Mommsen u. a. ein frohes Wiedersehen gefeiert, auch der geistesverwandte Novellist Heinrich Seidel aufgesucht wurde. Zwei Jahre später brachte Storm seine

Tochter Elsabe nach Weimar, wo sie Musik studieren sollte, und fand dort in allen Kreisen, auch bei Hofe, verdiente Aufmerksamkeit. 1887 machte er mit seinem Freunde Ferdinand Tönnies eine Reise nach Westerland auf Sylt. Bald darauf feierte er den siebzigsten Geburtstag. Dieser wurde besonders bereichert durch die erste Storm-Biographie, deren Verfasser Paul Schütze, ein junger Freund des Hauses, zwei Tage nach der Feier einem Blutsturze erlag.

Storms Lebensweise blieb im Alter so einfach, sinnig und innig, wie sie es in der Jugend gewesen war. Den schönsten Teil des Tages vielleicht bildete die Teestunde nach vier Uhr. Dann wurde, meist von Storm selbst mit leiser wohlklingender Stimme, vorgelesen. Auch nach dem Abendessen versammelte sich die Familie im Poetenwinkel um die Lektüre.

Mit ganzer Kraft und Liebe hing Storm an den Seinen und zugleich am Leben überhaupt. „Wie köstlich", schrieb er 1880 an Erich Schmidt, „ist es zu leben, bloß zu leben! Wie schmerzlich, daß die Kräfte rückwärts gehen und ans baldige Ende mahnen." Und im Familienkreise äußerte er: „Das ewige Einerlei von Tag und Nacht ist mir ein schrecklicher Gedanke. Daß ich nichts mehr von euch wissen darf und nicht mehr teilnehmen kann an dem, was euch betrübt oder beglückt, euch nicht mehr zur Seite stehen darf mit Rat und Hilfe, das ist schrecklich."

Theodor Storm starb am 4. Juli 1888; wie bei der Geburt folgte unmittelbar darauf ein Gewitter. Auf dem St. Jürgen-Friedhofe in Husum wurde er bestattet. Seinem Wunsche gemäß wurde bei dem Begräbnis kein Wort gesprochen, und kein Geistlicher war anwesend. Aber die Glocken läuteten.

Es gibt nicht allzu viele Dichter, deren persönliches Leben so rein und vorbildlich und zugleich trotz aller Sorgen so innerlich glücklich gewesen ist wie das seinige. Ohne Verirrung und ohne Mißklang ging der Mensch mit dem Künstler, schöpfte die Poesie aus dem Leben, ohne an Wert zu verlieren; ja sie gewann mit jedem Jahre des Alters. Der Begriff des goethischen Erlebens ist durch Storms Biographie vor modernen Mißdeutungen geschützt worden.

2. Storms Lyrik.

Von der Lyrik ist Storm ausgegangen, und sie hat ihn sein ganzes Leben hindurch begleitet. Er selbst fühlte sich in erster Linie als Lyriker, und wenn er nur eine kleine Sammlung von Gedichten veröffentlicht hat, so ist das nicht durch Unvermögen, sondern durch die strengen Anforderungen zu erklären, die er an die Lyrik stellte. „Das lyrische Gedicht", sagt er in der Vorrede zu seinem „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius", „soll in seiner Wirkung dem Leser zugleich eine Offenbarung und Erlösung oder mindestens eine Genugtuung gewähren, die er sich selbst nicht hätte geben können." Und ebendort: „Von einem Kunstwerk will ich, wie vom Leben, unmittelbar und nicht erst durch die Vermittlung des Denkens berührt werden; am vollendetsten erscheint mir daher das Gedicht, dessen Wirkung zunächst eine sinnliche ist, aus der sich dann die geistige von selbst ergibt wie aus der Blüte die Frucht."

Einen Strauß wundersam lieblicher, tief in unsere Seele hineinblühender Lieder hat Storm gewunden — dennoch bleibt an seiner Lyrik fast immer etwas Prosa haften. Umgekehrt kann man auch von seinen Novellen sagen, daß sie lyrisch empfunden und ausgesprochen sind. Storm wandelte auf der schmalen Grenzscheide zwischen Lyrik und Prosa wie kein deutscher Dichter neben ihm. Er bedurfte, um sein innerstes Wesen zu enthüllen, der gebundenen Form, des singhaften, klangvollen Wortes. Aber die Lyrik war ihm nicht in dem Grade unbedingt notwendiger Ausdruck des Lebensgefühls wie Goethe, Hölderlin, Lenau und Heine. In solchem Falle hinterläßt ein siebzigjähriges Dichterleben außer fünf Novellenbänden doch mehr als einen lyrischen Anhang von noch nicht hundert Seiten. Andererseits wieder zeigt gerade die einzigartige Stimmungskunst seiner Prosa, in der er von keinem andern Novellisten erreicht wird, den geborenen Lyriker. Sein Talent schwebt in der Mitte und will so auch gewertet werden.

Diese Erkenntnis liefert zugleich einen Beitrag für die Erklärung, warum er sowohl zur Romantik wie zum Realismus zu zählen ist. Wenn Erich Schmidt von Storms Novellen gesagt hat, daß sie „aus der Dämmerung hervorzuschweben und wieder in Dämmerung zurückzutauchen scheinen“, so trifft er damit ihren lyrischen Ursprung. Das Dämmerhafte, Verschleierte, Geheimnisvolle, das wehmütige Sich-Erinnern, das leise Nachhallen und Entschweben ist in der Poesie vorwiegend lyrischer Natur. Die Prosa erstrebt zunächst Klarheit und Wirklichkeit, zielstrebiges Bewußtsein und sicheren Gang. Weil die Romantiker das nicht wollten, darum ist ihre Prosa im Grunde keine. Storm aber, der Lyriker, der den liedhaften Volkston so gut und besser trifft als die Romantik, schreibt zugleich klare, wirklichkeitsechte, zielstrebig bewußte, sicher gehende Prosa wie die Realisten. Bloße Phantastik, das ganze Traumgewirr der Romantik lehnt er ab. Für Gespenster ist er nicht zu haben, statt solcher Gruselgeschichten schreibt er Märchen.

Es ist als ob Storm eine gewisse Begrenztheit seiner lyrischen Kraft gefühlt habe, denn überraschend ist angesichts der wenigen Gedichte ihr Reichtum an Motiven. Storm sagt auf ein paar Seiten das, was andere Lyriker auf ganze Bände verteilen.

Bei der Darstellung seines Lebens wurde bereits erwähnt, daß die Grundlage seines Schaffens die Heimat war. In diesem Zusammenhange kam seine vaterländische Lyrik zu Wort einschließlich des Oktoberliedes, das im Herbst auf den Frühling verweist und die grauen Lebenstage selbsttätig zu vergolden auffordert. Und dann war die Rede von seiner Liebeslyrik, die ja von seinem Eheglück nicht zu trennen ist und in ergreifenden Totenklagen um die geliebte Konstanze ausklingt.

Für beides, Heimat und Liebe, war lyrisch wie novellistisch Voraussetzung ein tiefes Naturgefühl, das sich von dem anderer Dichter der Weltliteratur durch die echt deutsche Innigkeit unterscheidet. Auch das Kleine und Kleinste in Landschaft und Menschenleben ist ihm liebevoller Betrachtung wert. Das ist ja bezeichnend für alle Dichter der Heide, deren Schönheit eine so ganz andere ist als die großartiger Gebirge und Blumenparks.

Abseits.

Es ist so still; die Heide liegt
Im warmen Mittagssonnenstrahle,
Ein rosenroter Schimmer fliegt
Um ihre alten Gräbermale;
Die Kräuter blühn; der Heideduft
Steigt in die blaue Sommerluft.....

Kaum zittert durch die Mittagsruh
Ein Schlag der Dorfuhr, der entfernten;
Dem Alten fällt die Wimper zu,
Er träumt von seinen Honigernten.
— Kein Klang der aufgeregten Zeit
Drang noch in diese Einsamkeit.

Man hat Storm mit Mörike und dem Landschaftsmaler Ruysdael verglichen. Sicherlich ist ihm etwas von beiden eigen, aber norddeutsch-schwermütige Verträumtheit gibt seinen lyrischen Naturbildern gegenüber dem munter plaudernden Schwaben und dem ruhevollen Meister von Harlem ihre besondere Note. Auch er begnügt sich vielfach mit einem Stück Wald oder Feld, einem einsamen Hause, einem Hügel oder Buschwerk; aber mit sehnsuchtsvollen tiefen Rätselaugen schaut von einem so kleinen Fleckchen Erde Storms Muse empor in die Unendlichkeit des Raumes, in Zeiten und Orte, wo wir nicht sind, wohin nur traumhafte Stimmungen und leise Musik gelangen, obwohl alles ganz deutlich, ja realistisch vor uns ausgebreitet wird.

Im Walde.

Hier an der Bergeshalde
Verstummet ganz der Wind;
Die Zweige hängen nieder,
Darunter sitzt das Kind.

Sie sitzt in Thymiane,
Sie sitzt in lauter Duft;
Die blauen Fliegen summen
Und blitzen durch die Luft.

Es steht der Wald so schweigend,
Sie schaut so klug darein;
Um ihre braunen Locken
Hinfließt der Sonnenschein.

Der Kuckuck lacht von ferne,
Es geht mir durch den Sinn:
Sie hat die goldnen Augen
Der Waldeskönigin.

Die letzte Strophe erinnert besonders an das, was ihn mit Mörike verbindet: den Volkston, das naive Empfinden. Zwei Lieder hat er geradezu „Im Volkston" überschrieben, noch schöner aber sind andere, vor allem die berühmte lyrische Einlage in „Immensee": „Meine Mutter hat's gewollt" oder das „Lied des Harfenmädchens". Oder das traumhaft ahnungsvolle „Das macht, es hat die Nachtigall die ganze Nacht gesungen".

Nur diese Stunde
Bist du noch mein;
Sterben, ach sterben
Soll ich allein.

Heute, nur heute
Bin ich so schön;
Morgen, ach morgen
Muß alles vergehn!

Diesen Volkston trifft besonders die melancholische Stimmung, die in soviel Stormschen Liedern lebt. Eine leise Schwermut senkt sich wie eine leichte Wolke oft auch auf seine Liebeslyrik. Die Entfremdung, die stille Resignation, der heimliche Kummer sind da gegebene Motive; so in den „Hyazinthen" und den „Weißen Rosen":

Was einst so überselig war,
Bricht nun das Herz entzwei;
Das Aug', das meine Seele trank,
Sieht fremd an mir vorbei.

Das gewagte Motiv sündiger Geschwisterliebe, in der Novelle „Eekenhof“ verwertet, wird auch lyrisch von Storm zu einer unserer schönsten Balladen, „Geschwisterblut“, gestaltet. Der einzige Rettungsweg ist der frei gewählte Tod:

Die Schwester von dem Nacken sein
Löste die zarten Hände:
Wir wollen zu Vater und Mutter gehn;
Da hat das Leid ein Ende.

Der Boden, aus dem die Schwermut in Storms Versen emporsteigt, ist — wie in den Novellen — vielfach träumerisch klagvolle Erinnerung, die uns der Dichter miterleben, nicht nur mitanhören läßt.

Über die Heide.

Über die Heide hallet mein Schritt;
Dumpf aus der Erde wandert es mit.

Herbst ist gekommen, Frühling ist weit —
Gab es denn einmal selige Zeit?

Brauende Nebel geisten umher;
Schwarz ist das Kraut und der Himmel so leer.

Wär' ich hier nur nicht gegangen im Mai!
Leben und Liebe — wie flog es vorbei.

Der Dichter bedarf der Liebe als Gegenwerts gegen das Dunkel, das ihn schon aus der Ferne trübe stimmt:

Ich seh' dein liebes Angesicht,
Ich sehe die Schatten der Zukunft nicht.

Dieser schwermütige Ton in Storms Liedern mag sich zum Teil aus Landschaft und Blut heraus erklären. Sie haben fast alle etwas ernst Nachdenkliches, die schleswig-holsteinschen Dichter: Hebbel sowohl wie Frenssen und Kröger. Der Heidedichter Storm war ein Dichter jener großen Einsamkeit, die das leichtlebige Weltkind nur selten und der gewöhnliche Geist gar nicht so wie der Künstler zu empfinden vermag.

Die Einsamkeit der Landschaft wird auf das Leben übertragen, durch das der stille Wanderer schreitet. So klingt es schon in den erwähnten „Weißen Rosen“ am Schluß:

Der Weg ist gar so einsam,
Es reist ja niemand mit;
Die Wolken nur am Himmel
Halten gleichen Schritt.

Ich bin so müd' zum Sterben;
Drum blieb' ich gern zu Haus
Und schliefe gern das Leben
Und Lust und Leiden aus.

Ein anderes einsam trauriges Lebens-Wanderlied ist „Verirrt“ mit wunderbar leisen Untertönen:

Ein Vöglein singt so süße
Vor mir von Ort zu Ort;
Weh, meine wunden Füße!
Das Vöglein singt so süße,
Ich wandre immer fort.

Wo ist nun hin das Singen?
Schon sank das Abendrot;
Die Nacht hat es verstecket,
Hat alles zugedecket —
Wem klag ich meine Not?

Kein Sternlein blinkt im Walde,
Weiß weder Weg noch Ort;
Die Blumen an der Halde,
Die Blumen in dem Walde,
Die blühn im Dunkeln fort.

Storm liebte das Leben, und es graute ihm vor dem Tode, wie wir sahen. Wie ein düsteres Schicksal steht der Todesgedanke hinter seiner Lyrik. Selbst im höchsten Lebensgefühl der Liebe tauchen solche Vorstellungen in seiner Seele empor, wird der Dichter sich bewußt, „wie das Leben rinnt“:

Laß einmal noch durch meine Brust
Des vollsten Lebens Schauer wehn,
Eh seufzend in die große Nacht
Auch meine Sterne untergehn.

Die Einfühlung in diesen Gedanken hat dem Dichter und damit der Welt eine der schönsten Totenklagen beschert, in der zwischen jener und dieser Welt eine Verbindung hergestellt wird, seelische Fäden gesponnen werden zwischen Tod und Leben kraft der Liebe, die alles überwindet oder doch zu überwinden sich müht:

O, bleibe treu den Toten,
Die lebend du betrübt;
O, bleibe treu den Toten,
Die lebend dich geliebt! . . . .

Sie nahen dir in Liebe,
Allein du fühlst es nicht;
Sie schaun dich an so trübe,
Du aber siehst es nicht.

Die Brücke ist zerfallen;
Nun mühen sie sich bang,
Ein Liebeswort zu lallen,
Das nie hinüberdrang.

In uns, sagt der Dichter, ist der Toten Stimme, sonst nirgend; darum müssen wir ihr lauschen, wir können es.

Die Mystik hat in dieser Lyrik keine Stätte, alles Geheimnisvolle, das Storm doch nicht minder als die Romantik liebt, wird natürlich gelöst. Die Vorgänge in der Natur werden nicht wie bei den modernen Balladendichtern in unerklärlichem Halbdunkel gelassen; vielmehr ist auch die Dämmerung in Storms Poesie ein Zustand, den sich jeder auf seine Weise psychologisch erklären kann. Man denke an den Anfang und Schluß der „Sturmnacht“:

Im Hinterhaus, im Fliesensaal
Über Urgroßmutters Tisch und Bänke,
Über die alten Schatullen und Schränke
Wandelt der zitternde Mondenstrahl.
Vom Wald kommt der Wind
Und fährt an die Scheiben;
Und geschwind, geschwind
Schwatzt er ein Wort,
Und dann wieder fort
Zum Wald über Föhren und Eiben. . . .

Aber droben im Haus
Im behaglichen Zimmer
Beim Sturmgebraus
Saßen und schwatzten die Alten noch immer,
Nicht hörend, wie drunten die Saaltür sprang,
Wie ein Klang war erwacht
Aus der einsamen Nacht,
Der schollernd drang
Über Trepp' und Gang,
Daß dran in der Kammer die Kinder mit Schrecken
Auffuhren und schlüpften unter die Decken.

Wesentlich für diese jeder Mystik feindliche, natursinnige Lyrik war die ablehnende Haltung der Familie Storm gegenüber der christlichen Kirche. In seinem lyrischen Spruch „Der Zweifel" sagt der Dichter:

Der Glaube ist zum Ruhen gut,
Doch bringt er nicht von der Stelle;
Der Zweifel in ehrlicher Männerfaust,
Der sprengt die Pforten der Hölle.

Trotzdem zeigt auch Storms Lyrik herzensechte Frömmigkeit; so in dem achten der „neuen Fiedellieder" am Abend:

Da nehm' auch ich zu guter Nacht
Zur Hand die Geige mein;
Das ist ein klingend Nachtgebet
Und steigt zum Himmel ein.

Neben dieses musikalische Gebet stellt sich ein anderes, das dem Vaterlande gilt (im zehnten Fiedellied):

Herr Gott, die Saaten segne
Mit deiner reichen Hand,
Und gib uns Frieden, Frieden
Im lieben deutschen Land.

Hierbei mögen wir ferner des Weihnachtsfestes gedenken, das im Hause Storm eine so große Rolle spielte und wie in zwei Novellen („Abseits" — „Unter dem Tannenbaum"), so auch lyrisch Ausdruck fand, vor allem in dem „Weihnachtslied":

Mir ist das Herz so froh erschrocken,
Das ist die liebe Weihnachtszeit!
Ich höre fernher Kirchenglocken
Mich lieblich heimatlich verlocken
In märchenstille Herrlichkeit.

Ein frommer Zauber hält mich wieder,
Anbetend, staunend muß ich stehn;
Es sinkt auf meine Augenlider
Ein goldner Kindertraum hernieder,
Ich fühl's, ein Wunder ist geschehn.

Daß er allen religiösen Äußerlichkeiten kritisch gegenüberstand, ist selbstverständlich. Aber er war kein lyrischer Ironiker wie Heine. Selten sind Verse wie die folgenden:

Der Lump.

Und bin ich auch ein rechter Lump,
So bin ich dessen unverlegen;
Ein frech Gemüt, ein fromm Gesicht,
Herzbruder, sind ein wahrer Segen!

Links nehm' von Christi Mantel ich
Ein Zipfelchen, daß es mir diene,
Und rechts — du glaubst nicht, wie das deckt —
Rechts von des Königs Hermeline.

Gesegnete Mahlzeit.

Sie haben wundervoll diniert;
Warm und behaglich rollt ihr Blut,
Voll Menschenliebe ist ihr Herz,
Sie sind der ganzen Welt so gut.

Sie schütteln zärtlich sich die Hand,
Umwandelnd den geleerten Tisch,
Und wünschen, daß gesegnet sei
Der Wein, der Braten und der Fisch.

Die Geistlichkeit, die Weltlichkeit,
Wie sie so ganz verstehen sich!
Ich glaube, Gott verzeihe mir,
Sie lieben sich herzinniglich.

Storms Humor ist von herber Art, er kann den norddeutschen nachdenklichen Ernst nicht verleugnen. Darum war er eigentlich der geborene Gedankenlyriker. Dem aber widerstrebte seine bildhafte Auffassung, sein Versunkensein in das bunte Leben der Phantasie, sein Hang zu weltverlorener Träumerei. Keine Strophe, keine Novellenseite ist ohne Gedanken, aber sie sind Leib geworden. Wie er kein Landschaftsmaler im lyrischen Stil Matthissons und im prosaischen Stifters ist, sondern die Landschaft nur als Staffage zum Menschenleben, als Pforte zur Seele wertet, so ist er auch kein Gedankendichter im Stil Rückerts. Seine Gedanken sind von seinem poetischen Gestalten nicht zu trennen. Nur wenige Kernsprüche hat er geschrieben, unter ihnen die berühmte zweite Strophe des Gedichts „Für meine Söhne“:

Blüte edelsten Gemütes
Ist die Rücksicht; doch zuzeiten
Sind erfrischend wie Gewitter
Goldne Rücksichtslosigkeiten.

Auch gedankenlyrisch bricht die Stormsche Resignation, die durch fast alle seine Novellen zieht, immer wieder durch. Das Leben — so schön, aber so flüchtig, ein Hauch, ein Vergehen. In den „Frauen-Ritornellen" heißt es:

Dunkle Zypressen —
Die Welt ist gar zu lustig;
Es wird doch alles vergessen.

Und im „Spruch des Alters":

Vergessen und Vergessenwerden! —
Wer lange lebt auf Erden,
Der hat wohl diese beiden
Zu lernen und zu leiden.

Suchen wir gelegentlich dieser Gedankenlyrik nach einem großen Gegenbilde zu Storm, so mögen wir an Lessing denken, bei dem sich alles zum Epigramm zuspitzt, der keine Dämmerung, keine poetische Träumerei kennt und überall nach Klarheit und Bestimmtheit des Ausdrucks strebt. Auch bei Storm findet sich Epigrammatisches, aber da ist es mehr der sinnlich wahrnehmbare Klang der Worte und Verse, das poetische Bild, als die Kürze der Wendungen oder das Überraschende des Gedankens, was auf uns wirkt; z. B. wenn er sagt:

Die Sense rauscht, die Ähre fällt,
Die Tiere räumen scheu das Feld,
Der Mensch begehrt die ganze Welt.

Einen Übergang von der Lyrik zur poetischen Erzählung, zur Novelle in Versen, zum Versepos hat Storm nie gesucht. Auch die eigentliche Romanzenpoesie ist ihm fremd geblieben, wohl weil seiner Stimmungskunst die Breite von Natur widerstrebt. Er hat ja auch keinen Roman und kein Drama geschrieben. Nur das Zuständliche, das sich in Stimmung tauchen läßt, das Wort, das wie eine ferne Melodie verschwebt, ist sein Herrschaftsgebiet. So wurde er der größte Novellist der Weltliteratur.

3. Storms Novellen.

Im Alter sprach Storm einmal mit seinem Freunde Heyse über dessen Schwiegervater Kugler und beklagte den frühen Tod dieses ausgezeichneten Mannes, in dessen Berliner Hause er einst verkehrt hatte. „Es tut mir auch leid", fügte er hinzu, „daß er nicht die zweite Periode meiner Novellistik noch erlebte." „Ja", meinte Heyse lächelnd, „als du in Öl zu malen anfingst".

Hier stellen beide Dichter ausdrücklich zwei Perioden in Storms Schaffen fest. Zieht man den Schnitt bei der Übersiedlung von Heiligenstadt nach Husum (1866), so läßt sich noch ein dritter Abschnitt absondern, den der Dichter damals, als er dies sagte, selbst noch nicht zu übersehen vermochte: die letzten Ruhejahre in Hademarschen, in denen die Meisternovellen entstanden.

Bei der Darstellung seines Lebensganges sind alle wesentlichen Novellen in ihrer chronologischen Reihenfolge aufgezählt, auf ihre Entstehung sowie auf ihre Quellen und

ihren Wirklichkeitsgehalt hin untersucht worden. Eine Betrachtung ihres Nacheinanders innerhalb der persönlichen Entwicklung des Dichters erübrigt sich also hier. Das Ergebnis würde auch in keinem Falle überraschen, denn bei Storm ist die poetische Entwicklung eindeutig, und sie liegt klar vor aller Augen. Die weichen Resignationsnovellen der ersten Zeit kennzeichnen sich als Arbeiten der Jugend, der die herben Eindrücke und Schmerzen des höheren Mannes- und Greisenalters noch ferngeblieben sind. Storms psychologische Linienführung wird mit jedem Jahre kräftiger, fester, bewußter, Skizze, Zeichnung, Aquarell bleiben liegen: er beginnt „in Öl zu malen". Das kann ein jeder mühelos im einzelnen feststellen, für sich selbst freilich nicht ohne Gefahr, denn gerade Stormsche Novellen vertragen das viele kritische Vergleichen nicht, sie sind zu zart, und ihr Bestes geht dann dem Leser leicht verloren.

Überblicken wir Storms Novellen in ihrer Gesamtheit, so finden wir doch von „Immensee" bis zum „Schimmelreiter" dieselbe Kunst, denselben Reiz der Darstellung, und obwohl mehr als ein Menschenalter dazwischen liegt, nur geringfügige Unterschiede in dem, was den Dichter charakterisiert. Keineswegs läßt sich Storms Poesie im Alter als realistisch, in der Jugend als romantisch bezeichnen, denn schon sein Erstlingswerk „Marthe und ihre Uhr" ist ganz realistisch geformt, während der „Schimmelreiter" spukhafte Erinnerungen aus der Volkssage im Ton der Romantiker bringt. Entscheidend ist in beiden Fällen die träumerisch geschaute Ferne, die wehmütige Stimmung, die im „Vorüber" ruht.

„Immensee"! Man sollte sich eigentlich mit der Nennung dieses Worts begnügen, sich höchstens auf Andeutungen beschränken, um Storms erstes größeres Werk nach Wesen und Wirkung zu erklären. Denn daß zwei, die einander lieben, um einander betrogen werden, weil es ihnen in ihrer ersten Jugend an Entschlußkraft fehlte und die Mutter des Mädchens es anders „gewollt" — das ist nichts unerhört Neues. Bei Storm kommt es auf den Gegenstand, das Was nicht an, sondern auf das Wie. Wir wandern mit dem alten Mann durch die Straßen, gehen mit ihm auf sein Zimmer, in dem die Dämmerung allmählich dem abendlichen Dunkel weicht, bis ein Mondstrahl die Bilder an der Wand streift, folgen seinem Blick bis zu einem kleinen Porträt, das gerade von dem Licht berührt wird, und hören ihn den Namen „Elisabeth" flüstern, der ihn in die Jugend versetzt. Und nun durchleben wir in seiner Erinnerung seine und ihre Kinderträume, die von dem Leben zerstört werden, folgen ihm zur letzten Trennung in „Immensee" und zur letzten Entsagung — da wird dem Alten die Lampe gebracht, und er versenkt sich in jene Jugendgefährten, die ihm treu geblieben sind, die Bücher. Das ist, äußerlich gesehen, Stormsche Technik. Aber welche Fülle von wunderbaren Natur- und Lebensbildern steckt in diesem Rahmen — zuerst die Kinder im Walde, später die Kahnfahrt Reinhards mit Elisabeth, der Gattin des Freundes, auf dem See! Es ist eine andere Welt, in die wir aus dem Alltag hinübergleiten, obwohl alles alltäglich zugeht. Das vermag so nur Storm.

Kindheitserinnerungen und alte Chroniken sind die typischen Grundlagen seiner Erzählungskunst. Die Personen, die er schildert, gehören durchweg bekannten bürgerlichen Kreisen an und wurzeln in der Familie, werden außerhalb dieses Zusammen-

hanges, in den auch meist Heimat und Vaterhaus einbezogen werden, gar nicht gedacht und entwickelt. Wie nun die einzelne Persönlichkeit innerhalb solcher Begrenztheit um ihr Ich, um ihre Liebe ringt, sich nach dem Anderssein sehnt, gerüttelt und geschüttelt wird von urstarken Gefühlen, Leidenschaften, Natur- und Lebensereignissen, sich frei macht in Not und Tod, sich verzehrt in Hoffnungslosigkeit, entsagt in stiller Kraft oder der ganzen Welt, auch der oder dem Geliebten trotzt — das durch fein gewählte Szenen leicht anzudeuten, ist des Dichters Aufgabe. Die Liebe ist meist auf den Ton des alten Volksliedes gestimmt, dessen Anfang „Es waren zwei Königskinder" Storm auch als Titel einer Novelle gewählt hat: „Sie konnten zueinander nicht kommen, das Wasser war viel zu tief." Nicht immer ist die Liebe auf beiden Seiten vorhanden wie in „Immensee", „St. Jürgen", „Renate" und „Aquis submersus" — bald leidet der Mann allein wie in „Es waren zwei Königskinder", „Eine Malerarbeit" und „Drüben am Markt", bald das Mädchen wie „Auf dem Staatshof" (Anne Lene), „Auf der Universität" (Leonore Beauregard) und „Zur Wald- und Wasserfreude" (Kätti Zippel). Besonders das ungewisse Schicksal, dem die arme liebeskranke Kätti entgegenwandert, stimmt wehmütig — ist doch daneben Lenes und Lores Tod im Wasser wie ein versöhnender Abschluß. Aber gerade in der Kunst, nicht immer das letzte zu sagen, den Leser zum Weiterdichten heranzuziehen und ihn so für immer mit dem Gelesenen zusammenzutun, hat Storm nicht seinesgleichen.

Aber auch die glückliche Liebe weiß er meisterhaft zu schildern — denken wir nur an „Psyche", „Von Jenseits des Meeres", „Pole Poppenspäler", „Viola tricolor", „Beim Vetter Christian", „Schweigen" und — wenn wir von dem tragischen Untergang der beiden absehn — den „Schimmelreiter". Besonders die Schönheitsoffenbarung „Psyche" und das Handwerksidyll „Pole Poppenspäler" sind Glanzstücke seiner Kunst.

Der Geschwisterliebe, die noch nicht sündig ist, aber es zu werden fürchten muß, schließlich jedoch zu reiner Abklärung und Erlösung gelangt, ist die Novelle „Ekenhof" gewidmet. Der Bruder erfährt in der Fremde zuerst das Geheimnis der gleichen Abstammung. Leise geht der Dichter nun über die Lösung hinweg: wie Detlev nach der Rückkehr Heilweg zu den gemeinsamen Kinderplätzen im Walde führt: „Über eine Stunde ist dann wohl vergangen, und der Ekenhof hat wie verzaubert einsam dagelegen. Leise breiteten sich die Schatten aus und verbleichte das Licht des Himmels. Und als im letzten Abendschein die beiden jugendlichen Gestalten aus dem Dunkel des Waldes wieder aufgetaucht, da ist das Mädchen mit den schwarzen Flechten blaß wie eine Lilie gewesen, und die blauen Augen haben weit offen und von Tränen voll gestanden. Mit gesenktem Haupte ging sie neben ihrem ernstblickenden Genossen. ‚Und ist es denn ganz, ganz gewißlich wahr?', frug sie leise." Die Schwester rettet dann dem Bruder das Leben, und schließlich gehen sie zusammen fort, — von beiden „hat sich jede Spur verloren".

Das Verhältnis zwischen Vater und Sohn findet ergreifende Behandlung in „Bötjer Basch", „Karsten Kurator" und besonders in „Hans und Heinz Kirch", dem schönsten Zeugnis für Storms Realismus, dasjenige zwischen Brüdern in den „Söhnen

des Senators", einem ruhigen Genrebild wie es „Im Sonnenschein" und „Späte Rosen" sind. Freilich, die Ruhe liegt nur in der Zeichnung, schwere Stürme haben in der Seele getobt, zumal in der des Mannes, der über seinen Geschäften nicht sah, ein wie schönes und liebenswertes Weib er hatte, und der es — für sie zu spät — erkennt.

Im Gegensatz zu diesen stilleren Pfaden, auf denen Storms Kunst wandelt, zeigen leidenschaftlich bewegte Handlung besonders „Ein Doppelgänger" — eine Novelle, deren furchtbarer Abschluß ein grausames Gegenbild zu dem lieblichen Beginn darstellt —, „John Riew", „Ein Bekenntnis" — ein Arzt befreit aus Liebe seine leidende Frau, ihren Bitten nachgebend, durch tödliches Gift von ihren Schmerzen und muß diesen Lebensirrtum bitter büßen — und „Aquis submersus", eine der Meisternovellen. Einzig steht der „Etatsrat", das Bild einer herzlosen „Bestie" in Menschengestalt, unter Storms Dichtungen als Burleske da, der doch die schwere Tragik nicht fehlt. Auf einen tiefen tragischen Ton gestimmt sind auch die düster-schönen Novellen „Ein Fest auf Haderslevhuus" und „Zur Chronik von Grieshuus".

Der Versuch, unter Storms Novellen eine engere Wahl zu treffen, wird immer wieder gemacht und mit immer verschiedenem Ergebnis. Nur solange man den Kreis weiter zieht, einigt man sich gewöhnlich auf den „Schimmelreiter", der niemals fehlt, „Pole Poppenspäler", „Aquis submersus", „Renate", „Ekenhof", „Zur Chronik von Grieshuus", „In St. Jürgen", „Psyche", „Hans und Heinz Kirch", „Karsten Kurator", „Immensee", „Zur Wald- und Wasserfreude" und „Die Söhne des Senators". Bei dem „Fest auf Haderslevhuus", „Bötjer Basch" u. a., gewiß Meisternovellen, gehen die Meinungen bereits auseinander.

Das kann nicht wundernehmen, denn Stimmungsnovellen wie diejenigen Storms, berühren in jedem Menschen ganz verschiedene Saiten. Wir brauchen ferner nur an die Beurteilung der einzelnen Novellen durch Storms Zeitgenossen zu denken, um diesen Unterschied noch deutlicher zu erkennen.

Die vielbewunderte „Psyche" wollte Heyse, der „Im Nachbarhause links" „mit großer Freude und dem eigentlichen poetischen Gruseln" las, „nicht recht eingehen": „Das Motiv von dem Schwimmer, der eine Badende rettet, hat auf Ihre Phantasie gewirkt, und nun wollen Sie eine Geschichte daraus machen, ehe noch recht eine Geschichte daraus geworden war. Und doch ist das Motiv, da es ausschließlich auf dem Gefühle der Schamhaftigkeit basiert ist, nicht günstig. Sie haben sich bemüht, äußerst dezent zu bleiben, um so aufgeregter arbeitet die Phantasie des Lesers mit. Baden denn Mädchen splitterfasernackt? Und wenn nicht, wie kann ein im Strandkostüm ohnmächtig den Wellen entrissenes junges Ding gerade eine Bildhauerseele so mächtig entzücken, der so mit ganzer Nacktheit vertraut ist?" Von „Aquis submersus" dagegen erklärte er in Übereinstimmung mit dem allgemeinen Urteil: „Du hast nichts Besseres gemacht, nichts von so eigen herber Süße und reinster Mannhaftigkeit des Schmerzes." „Karsten Kurator" hielt er für „eine trefflich geformte und nachdrücklichst hingestellte Geschichte". Die „Renate" las er „mit großer Bewunderung". Entzückt war er von „Hans und Heinz Kirch". „Est, est, est", schrieb er, „und von den allerfeinsten und aus dem besten Mutterfasse dieser starke Trunk, den

ich gestern auf einen Zug genossen habe. Er hat mir alle Adern schlagen machen, und ich fühle noch, wie er mir ins Blut gegangen ist."

Klaus Groth wurde von „Hans und Heinz Kirch" „bis in die Knochen erschüttert". „Mein Herz", schreibt er weiter an Storm, „stockte, und ich überschlug zuletzt Zeilen, um noch Kraft zu haben für den letzten Schlag. Dann lief ich durch die erleuchteten Straßen Kiels." Storms sonst so aufnahmefreudiger Freund Petersen dagegen lehnte die Novelle ab. Für ein Meisterstück wurde sie auch von Wilhelm Jensen erklärt, der im übrigen „Aquis submersus", „Karsten Kurator", „Renate" und „Zur Chronik von Grieshuus" rühmend hervorhob. Die zuletzt genannte Novelle wurde von Theodor Fontane als das Schönste bezeichnet, was Storm geschrieben habe, allerdings neben der „Renate", von der er wörtlich sagt: „Ich finde Renate ausgezeichnet und zwar ohne alles Wenn und Aber. Ich stelle sie über ‚Aquis submersus', über dessen Schluß bei höchster Würdigung des Herzens sich streiten läßt. So muß gearbeitet werden, aber wie wenige kommen dem nach."

Fontanes Urteil wird man auch heute noch beistimmen und in Erwägung des Umstandes, daß zu der Zeit, da er dies schrieb, der „Schimmelreiter" noch nicht entstanden war, diesen beiden Novellen die Palme reichen können. Wie dem auch sei — denn ein Blick in irgendeine Literaturgeschichte zeigt sogleich die Unmöglichkeit allgemeingültiger Wertung —, jedenfalls sind „Renate" und „Der Schimmelreiter" es wert, der vorhin etwas näher betrachteten Jugendnovelle „Immensee" als typische Meisternovellen des Alters gegenübergestellt zu werden.

Zunächst „Renate": Heimat, Kinderliebe, eine alte Chronik — also ein echter Storm!

„In einiger Entfernung" — so beginnt er — „von meiner Vaterstadt, doch so, daß es für Lustfahrten dahin nicht zu weit ist, liegt das Dorf Schwabstedt, welcher Name nach einigen Chronisten so viel heißen soll als: Suavestätte, d. i. lieblicher Ort." Der Dichter führt uns dann in den alten Kirchspielkrug: „Die lange Lindenlaube mit dem schlohweiß gedeckten Kaffeetisch darunter, die steile granitne Treppe, die unter den alten Silberpappeln zum Fluß hinabführte, die Kahnfahrten zwischen den schwimmenden Teichrosen, diese Dinge werden bei vielen älteren Leuten ein hübsches Abseits ihres Jugendparadieses bilden." „Und Schwabstedt", fährt er fort, „bot noch anderes für die jugendliche Phantasie; denn Sage und halberloschene Geschichte flechten ihren dunklen Efeu um diesen Ort."

So hat er die Gegenwart mit der Vergangenheit durch das Leben verbunden, das einen jeden Wanderer bald an diesen, bald an jenen Ort bringt. Noch sind wir in unserer Zeit, da wir ein seitwärts liegendes „dem Verfall preisgegebenes Gehöft" erblicken. Ein altes Weib aber, das der Erzähler dort antrifft, weiß zu erzählen, daß auf dem Gehöft einst eine Hexe ansässig gewesen sei, die „Düwelswark" betrieben habe; Sonntags um die Kirchzeit sei sie „nach Norden zu in Heide und Moor hinausgeritten". Plötzlich habe dieses aufgehört, und seitdem habe sie ihr Zimmer nicht mehr verlassen; noch ihre Urgroßmutter „habe das blasse Gesicht mit den großen brennenden Augen hinter den kleinen Fensterscheiben sitzen sehen."

Wir ahnen: das ist Renate, und hinter dem Kampf um den Hexenglauben einer versunkenen Welt birgt sich der moderne Konflikt zwischen dem kirchlichen Glauben und der klaren Erkenntnis, wie ihn der Dichter in neuzeitlichem Rahmen in „Veronika" berührt hat.

Die Antwort bringt wie in „Aquis submersus" ein altes Manuskript, das der Erzähler auf dem Boden seines Vaterhauses findet, als er nach des Großvaters Bräutigamsbriefen an die Großmutter sucht. Ein ähnliches Motiv also wie in Stifters „Mappe". Dennoch ist es höchst wesentlich, daß wir mit dem Ort und der Heldin bereits vertraut sind, bevor uns die Handschrift in das Jahr 1700 zurückversetzt.

Der alte Pfarrer Josias erzählt seine Lebensgeschichte; wie er und Renate, deren treuer Hund ihn als Kind in Gefahr gebracht, aus der sie ihn errettet hat, einander in Liebe zuneigen; wie sie, die verständige Tochter des fortschrittlich denkenden und schaffenden Hofbauern, gleich diesem in den Verdacht der Hexerei kommt und wegen ihres unkirchlichen Sinnes von Josias, der inzwischen der Nachfolger seines geistlichen Vaters geworden ist und diesem auf dem Sterbelager versprochen hat, von ihr zu lassen, aufgegeben wird. Doch welche Qualen, welches Glück, welche Kämpfe liegen dazwischen, bevor es so weit kommt, und — können wir hinzufügen — welche dichterischen Schönheiten! Landschaft und Liebe erscheinen als Einheit im Bilde der Natur; z. B. in jener Mondnacht, als Josias und Renate dahinwandeln: „Wir schlossen unsere Hände ineinander und schritten so mitsammen über die weite Hofstatt nach dem Flusse zu. Was wir sprachen, mag nicht viel gewesen sein; doch ist mir noch bewußt, wir sahen beid' auf unsere Schatten, wie sie vereinet vor uns auf den Rasen fielen, und so das Mondlicht zwischen ihnen Platz gewinnen wollte, neigeten wir uns schweigend zueinander und schaueten darauf hin, wie sie aufs neue in eins zusammenflossen. Dann stunden wir auf der Uferhöhe und sahen schweigend in das Land hinaus und hörten auf das Strömen des Flusses, der darunter mit seinen Wassern nach dem Meere hinabzog." Wo ist der Novellist, der mit so kurzen Zügen die Liebe so innig zu malen und sie — hier durch das Bild der dem Meere zustrebenden Wellen — mitten in die Unendlichkeit des Weltalls und doch zugleich realistisch treu auf ein kleines Stückchen heimatlicher Erde zu stellen wüßte!

Mit Resignation endet die Handschrift, in der es an — von dem Dichter natürlich gewollten und sorgfältig motivierten — Lücken nicht fehlt. Aber der Begleitbrief, mit dem einst das Manuskript dem Urgroßonkel des Erzählers übersandt worden ist, bringt einen Lichtblick, der Ende und Anfang der Novelle zusammenschließt, denn jetzt erst erfahren wir, was es mit dem Ausreiten der „Hexe" für eine Bewandtnis hat: in hohem Alter haben sich die Herzen, die nie voneinander gelassen haben, auch äußerlich wiedergefunden, und die einsame Renate hat von ihrem Gehöft aus, aus dessen unmittelbarer Nähe Josias sich hatte wegversetzen lassen, den greisen Geliebten Sonntags um die Kirchzeit, als er selbst längst nicht mehr des Amtes waltete, zu Pferde aufgesucht, ihm auch seinen Hexenglauben genommen, ja ihn von alten Vorurteilen einer toten Zeit befreit. Und so ist sie auch in seiner Todesstunde bei ihm gewesen. Man sagt, sie habe „unter Vorspiegelung trügerischer Heilkunst dem armen Herrn Josias das

Leben abgewonnen". „Wir aber", schließt der Dichter, „wissen besser, wer sie war, die seinen letzten Hauch ihm von den Lippen nahm."

So verdämmert ein Liebesleben, und der Gedanke des Lesers fliegt zurück zu dem abseits liegenden „dem Verfall preisgegebenen Gehöft", zu dem ihn zuerst der Erzähler führte. Wie eine ferne Musik verklingt der letzte Ton aus einer verschollenen Zeit mit Anschauungen, die überholt, entwertet sind; und doch sind wir die Enkel jener Menschen, und ihre Irrtümer und Schmerzen sind die unseren, denn noch heute gibt es manchen schwachen Josias und manche starke Renate und umgekehrt in Heimat und Fremde, und manche Eltern glauben noch heute, wenn sie ihrem Ende nahe sind, auf die Seelen ihrer Kinder Ansprüche erheben zu dürfen, die im Grunde ganz unberechtigt sind und zu gar nichts verpflichten, denn selbst die Religionen sagen, daß nicht Vater und Mutter, sondern Gott dem Menschen die Seele gebe. Für Storm aber ist es charakteristisch, daß er solche durchaus modernen Probleme in das halbe Licht stellt, das von einer lückenhaften Chronik und mündlicher sagenhafter Überlieferung ausgeht, daß er unser Nachdenken hierüber mit Stimmungen umfängt, wie sie ein wehmütig verhallender Gesang eines nie Gesehenen hervorbringt.

Für „Renate" wie für die meisten andern Novellen Storms ist von Bedeutung seine Auffassung des Tragischen. „Der vergebliche Kampf gegen das", sagt er einmal (1. 10. 1880), „was durch die Schuld oder auch nur die Begrenzung, die Unzulänglichkeit des Ganzen, der Menschheit, von der der (wie man sich ausdrückt) Held ein Teil ist, der sich nicht abzulösen vermag, und sein oder seines eigentlichen Lebens herbeigeführter Untergang scheint mir das Allertragischste (‚Karsten Kurator', ‚Renate', ‚Aquis submersus', bei welchen ich an keine Schuld des Paares gedacht habe)."

Diese Tragik enthüllt sich in gleicher Schönheit im „Schimmelreiter", der doch auch wieder neue Züge und Farben zeigt, während die Resignationsstimmung der früheren Stormschen Novellen zurücktritt vor der kräftigen Betonung des Lebens und der Arbeit. Wie in „Renate" weht aber auch hier ein fortschrittlicher, moderner Geist, und die Sage wird zu blutvoller, wesensstarker Gegenwart.

Wiederum werden wir vor der eigentlichen Erzählung mit dem Schauplatz bekannt gemacht. Der Dichter kennt den Inhalt der Novelle aus einer Zeitschrift, die er als Knabe bei seiner Urgroßmutter gelesen hat. Jetzt also berichtet er frei aus dem Gedächtnis nach dem dortigen Gewährsmann, den er redend in der Ich-Form einführt. Dieser nun ist nicht der wirkliche Erzähler, sondern gibt auch nur weiter, was er selbst von einem alten Schulmeister nach einem sonderbaren Erlebnis erfährt. An einem Oktobernachmittag zwischen 1820 und 30 — Storms Geburtsjahr ist 1817! — sei er bei starkem Unwetter auf einem nordfriesischen Deich entlanggeritten: „Zur Linken hatte ich jetzt schon seit über einer Stunde die öde, bereits von allem Vieh geleerte Marsch, zur Rechten, und zwar in unbehaglichster Nähe, das Wattenmeer der Nordsee; zwar sollte man vom Deiche aus auf Halligen und Inseln sehen können; aber ich sah nichts als die gelbgrauen Wellen, die unaufhörlich wie mit Wutgebrüll an den Deich hinaufschlugen und mitunter mich und das Pferd mit schmutzigem Schaum bespritzten; dahinter wüste Dämmerung, die Himmel

und Erde nicht unterscheiden ließ; denn auch der halbe Mond, der jetzt in der Höhe stand, war meist von treibendem Wolkendunkel überzogen." Die Nachtdämmerung beginnt, es wird immer finsterer. „Jetzt aber kam auf dem Deiche etwas gegen mich heran; ich hörte nichts; aber immer deutlicher, wenn der halbe Mond ein karges Licht herabließ, glaubte ich eine dunkle Gestalt zu erkennen, und bald, da sie näher kam, sah ich es, sie saß auf einem Pferde, einem hochbeinigen hagern Schimmel; ein dunkler Mantel flatterte um ihre Schultern, und im Vorbeifliegen sahen mich zwei brennende Augen aus einem bleichen Antlitz an. Wer war das? Was wollte der? — Und jetzt fiel mir bei, ich hatte keinen Hufschlag, kein Keuchen des Pferdes vernommen; und Roß und Reiter waren doch hart an mir vorbeigefahren! In Gedanken darüber ritt ich weiter, aber ich hatte nicht lange Zeit zum Denken, schon fuhr es von rückwärts wieder an mir vorbei; mir war, als streifte mich der fliegende Mantel, und die Erscheinung war, wie das erste Mal, lautlos an mir vorübergestoben. Dann sah ich sie, fern und ferner vor mir; dann war's, als säh' ich plötzlich ihren Schatten an der Binnenseite des Deiches hinuntergehn."

Im Wirtshaus, das er nun bald erreicht, findet er den Deichgrafen mit andern Männern, und als er nun seine seltsame Begegnung erwähnt, geht eine Bewegung des Schreckens durch die Gesellschaft. „Der Schimmelreiter!" heißt es.

Storm läßt es jedoch zu richtigem Gruseln nicht kommen, denn der alte Schulmeister, ein früherer Theologe, der jetzt die Rolle des Erzählers übernimmt, weist von vornherein auf den Aberglauben hin, der mit der Geschichte verknüpft sei: der Geschichte Hauke Haiens, eines überragenden Menschen, der sich um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts durch scharfen Verstand und Tatkraft aus ärmlichsten Verhältnissen zum Deichgrafen emporschwang und darüber hinaus in genialer Erkenntnis, daß die alten steilen Deiche schräg abfallenden weichen müßten, um dem Anprall des Wassers sicherer zu widerstehen, zum Wohltäter seiner Heimat wurde. Als solcher wurde er aber zu seinen Lebzeiten nur von wenigen gewürdigt, vor allem von seiner Elke, der Tochter des früheren Deichgrafen, dessen Stütze, Nachfolger und Schwiegersohn er wird. Unverstand und Neid hinderten ihn, sein Werk so auszubauen, daß es allen Stürmen widerstand. Er gab nach, das war seine Schuld. Und dennoch vermag er bei schwerer Springflut in letzter Stunde alle Bewohner zu retten — da sieht er sein Weib und Kind im Wagen ihm sehnsuchtsvoll nachfahren und zugrunde gehn. Vergeblich streckt Elke noch die Arme zu ihm hinauf — da spornt auch er seinen Schimmel zum Todessprung in die Wellen: „Herr Gott, nimm mich; verschon' die andern!"

Seinen Schimmel — hier verbindet sich das Bild dieses ehrenfesten Charakters und überlegenen Geistes mit der Volkssage. Wie ist Hauke Haien zu seinem Schimmel gekommen!

Ein paar tausend Schritt von der Hofstelle des Deichgrafen „ins Wattenmeer hinaus und etwas weiter von dem gegenüberliegenden Marschufer entfernt sah man derzeit eine kleine Hallig, die sie Jeverssand, auch Jevershallig nannten". Noch früher war sie als Schafweide benutzt worden, und ein paar weißgebleichte Knochengerüste

ertrunkener Schafe sowie das Gerippe eines Pferdes wollte man dort erkennen, „wenn der Mond von Osten auf die Hallig schien“. An mondhellen Abenden aber sah man auch „die Nebeldünste leichter oder schwerer darüber hinziehen“. Da erblickte man plötzlich einen Schimmel auf der Hallig wandeln und fressen, während das Pferdgerippe verschwunden war. Des Deichgrafen Dienstjunge Carsten, der hinüberruderte, fand nichts als das Gerippe, während man vom Lande aus deutlich sah, wie das Pferd „den Kopf hob, als ob es stutze“, und dann fortweidete. Als der Junge es nach der Rückkehr wieder sah, packte ihn Entsetzen. Nun geschah es, daß der Deichgraf Hauke Haien bald danach, als „die Nächte dunkel geworden waren“, zum Schrecken seines Dienstjungen einen abgemagerten Schimmel heimbrachte, den er einem verwilderten Slowaken abgekauft hatte und nun selbst so pflegte, daß sich daraus ein prächtiges Roß entwickelte. Es trug aber nur ihn und warf jeden andern ab. Was aber hatte der Junge entdeckt? das Pferdegerippe auf der Hallig war verschwunden, er hatte sich selbst überzeugt. „Ich kann dir sagen, wo es ist“, sagte er zu dem Knecht, mit dem er damals den gespenstischen Tatbestand untersucht hatte, „es steht in unserem Stall“. Die Sache war klar: der Deichgraf stand mit dem Teufel im Bunde. Seitdem betrachtete man den Deichgrafen mit abergläubischen Augen. Und als nun der „Schimmelreiter“ in der Flut den Tod gefunden hatte, da ist „jenes weiße Pferdgerippe wiederum wie vormals im Mondschein auf Jevershallig zu sehen gewesen; das ganze Dorf will es gesehen haben.“

Das wäre ja nun so etwas wie der spukhafte Fliegende Holländer und der Erlkönig und ist im Grunde doch nur eine wunderbare Schilderung der Halliglandschaft, deren weiße Nebel im Winde gespenstische Formen annehmen und sich bewegen wie lebende Wesen — der Berichterstatter, dem der Schulmeister die Geschichte erzählt, hat es ja bei seinem Ritt selbst erfahren, für was man im Dunkeln vorüberjagende Nebelstreifen halten kann. Entstanden ist die Sage vom Erlkönig und Fliegenden Holländer aus ganz ähnlichen Vorstellungen heraus.

Storm verwertet aber dieses Landschaftsbild mit aller Deutlichkeit für die Gestaltung der Charaktere und den durchaus modernen Grundgedanken seiner Dichtung, denn, so meint der Schulmeister, es sei nicht mehr leicht, einem Sokrates Gift zu trinken zu geben oder Christus ans Kreuz zu schlagen, aber „einen Gewaltsmenschen oder einen bösen stiernackigen Pfaffen zum Heiligen oder einen tüchtigen Kerl, nur weil er uns um Kopfeslänge überwachsen war, zum Spuk und Nachtgespenst zu machen — das geht noch alle Tage“.

Er hat seine eigene Welt, dieser Romantiker und Realist, dieser Freund des versunkenen Einst und modernen Jetzt, dieser Verehrer des konservativen und fortschrittlichen Gedankens; und so hat er auch seine eigene Ästhetik, die bisweilen ganz nur innerhalb seines novellistischen Schaffens Berechtigung hat. Er ist nicht wie Heyse ein Darsteller des Schönen und Edlen schlechthin — wie hätte er sonst den „Etatsrat“ und „Doppelgänger“ schreiben können? Grundverschieden sind seine Motive und Stoffe, aber er weiß sie immer in eine Beleuchtung zu rücken, die wir vorher nicht kannten, und die uns traumhaft über uns selbst erhebt.

Was sich in Storm zu seltener Kunst vereinigt, das ist im einzelnen wie in der Gesamtheit rein deutsch. Wenn wir das neunzehnte Jahrhundert nach einem Dichter durchforschen, in dem sich deutsches Wesen am klarsten ausprägt, so finden wir keinen, den wir in dieser Beziehung über Storm stellen können. Das liegt in erster Linie an der Verbindung des Nachdenklichen, Besinnlichen mit dem Gemütvollen, Verträumten. Das deutsche Haus, der deutsche Wald, die deutsche Heide, der deutsche Charakter — das alles, in eine Silbe gebracht, heißt Storm.

Es gibt Dichter, die von den beiden Geschlechtern ebenso wie von den Lebensaltern verschieden bewertet werden; Dichter auch, die mehr für Optimisten oder Pessimisten zu schreiben scheinen. Solche Unterschiede fallen Storm gegenüber fast ganz fort. Verschieden bewertet wird er je nach der mehr oder minder reichen Veranlagung dessen, der ihn liest, aber nicht auf Äußerlichkeiten kommt es dabei an. Man kann ruhig sagen, daß diejenigen, die Storm wieder und wieder lesen, damit von vornherein einen gewissen Beweis erbringen, daß sie des Umgangs wert seien, den der Leser etwa seinen Kindern wünschen möchte; denn so sehr Storms Novelle in der Familie wurzelt, so verhaßt ist ihm alles Spießbürgerliche, Engherzige und Banausische.

Und weiter: Storm, so tief er seine Gedanken ausspinnt, wird niemals lehrhaft, geschweige denn pedantisch. Noch als Greis kurz vor seinem Tode fragte er bescheiden, nachdem er den „Schimmelreiter" den Seinen vorgelesen hatte, indem er wie liebkosend mit der Hand über die Blätter strich: „Ist es nicht langweilig?" Man sollte seine Arbeiten nicht lesen, weil sie schön seien, sondern man sollte ihre Schönheit entdecken, indem man sie las und wieder las, aus Lust und ohne Zwang.

In dem Bedürfnis, „nur das wirklich Poetische darzustellen", hat Storm sich auf den knappen Rahmen der Novelle beschränkt. Keller pries ihn 1875 als „stillen Goldschmied und silbernen Filigranarbeiter". Der Novelle hat er vor der Welt ein ganz neues Ansehen gegeben, er hat sie zu einem neuen Höhepunkt der Poesie gemacht. Auch von dieser Seite muß man Storm sehen und würdigen. Es gibt keinen einzigen deutschen Dichter, dessen gesamtes Lebenswerk auf so geringem Raum so viele Schönheiten birgt und soviel Bedeutung gerade für das Deutsche in unserer Literatur besitzt.

4. Heinrich Seidels Leben.

Sie haben einander persönlich gekannt und als Dichter hochgeschätzt, Storm und Seidel, die bedeutendsten Vertreter norddeutscher Stimmungspoesie. Auf den ersten Blick scheint es, als seien ihre Ziele ebenso verschieden wie ihre Wege. So duster, melancholisch und resigniert Storms Novellen ausklingen, so heiter, lachend und glücklich sind diejenigen Seidels. Dieser sucht nicht wie jener mit Vorliebe Ruinen und alte Chroniken auf, um sie durch neue Gestalten und wehmütige Träume zu beleben, und den schweren, schwermutsvollen Lebensproblemen weicht er gern aus. Und doch bauen sie, beide mit echt norddeutscher Innigkeit, auf demselben Grunde der Stimmung, die sie vor allem in der Natur erlauschen.

Heinrich Seidel wurde am 25. Juni 1842 zu Perlin, einem Dorfe in Mecklenburg-Schwerin, als Sohn eines Pfarrers geboren. Hier blieb er bis zu seinem neunten

Lebensjahre, und der große Garten bildete sein Kinderparadies, denn „er enthielt viele Lauben und dichte Gebüsche, in denen man einsam hausen und Robinson und Einsiedler spielen konnte". Der kleine Paster-Heinerich war unter den Dorfkindern kein Spielverderber. Seine Lieblingsbeschäftigung indessen bestand darin, auf den Knien vor einem Stuhl zu liegen und zu lesen. Es wurde dem Knaben schwer, sein Jugenddorf zu verlassen, als der Vater nach Schwerin versetzt wurde. Mußte man doch sogar von dem alten treuen Haushunde Phylax scheiden, den ein befreundeter Pastor vorher in einer Glaskutsche abholte. „Aber kaum", so erzählt Seidel in seiner Selbstbiographie, „hatte man den Hund hineingelockt und die Tür geschlossen, so sprang er auch schon mit einem mächtigen Satze durch die klirrende Glasscheibe wieder hinaus und außer sich vor Freude über seine Befreiung an uns in die Höhe. Aber es half ihm nichts, er wurde in einen Sack gesteckt und mußte trotz seines jammervollen Gewinsels doch mit. Es war herzzerreißend. Man hat das treue Tier in dem neuen Wohnorte an die Kette gelegt, weil es sonst nicht geblieben wäre, und dort ist es bald aus Gram gestorben." Also eine Erinnerung wie bei Hebbel, nur mit anderem Motiv!

Des Knaben träumerisches Wesen trug ihm in der Schweriner Schule die Beinamen „Drömer" (Träumer) und „Slapmütz" ein. Ein guter Schüler war er nicht. Einmal wurden ihm 25 Pfennige versprochen, wenn es ihm gelingen sollte, im Zeitraum einer Woche nicht „nachzusitzen". Aber er gewann den Preis, wie er sich mit Befriedigung erinnert, und kaufte sich von dieser Prämie eine Maultrommel. Um so bedeutender war er in Wald und Feld, zumal an den Ufern des nahe gelegenen Pinnower Sees, der mit seinen beiden kleinen Inseln eine Zierde der Landschaft bildet. Über die eine Insel, das sogenannte Kaninchenwerder, die hügelig und bewaldet ist, sagt Seidel: „Es war der Traum meiner Jugend und ist noch jetzt der Traum meines beginnenden Alters, diese Insel ganz für mich allein zu besitzen und in friedlicher Stille in diesem kleinen Paradiese zu hausen." Für die Ferien traten als Ergänzung die Güter zweier Oheime hinzu, Bredentin bei Güstrow und Kneese bei Gadebusch. So erklärt sich in Seidels Dichtungen vieles, was sich auf das Landleben bezieht, aus Anschauungen, die bereits der Knabe gewann.

„Du Heinrich", sagte eines Abends sein dreizehnjähriger Bruder zu ihm, als sie schon im Bette lagen, „ich will mich nun auch verlieben. Sie tun es alle." „Weißt du denn schon, in wen?" fragte Heinrich. „Ja", sagte er und nannte den Namen, „morgen früh fang' ich an!" Dann drehte er sich gegen die Wand und schlief ein. Pünktlich und gewissenhaft erfüllte er am andern Morgen sein Versprechen. So blieb denn auch Heinrich nichts anderes übrig. Sie hieß Helene. Im Geiste befreite er sie als kühner Ritter aus tausend Gefahren, aber gesprochen hat er mit ihr nicht.

In der letzten Schulzeit beschäftigte er sich besonders viel mit Physik und Chemie. Er entschloß sich denn auch, „Maschinenbuger" zu werden. Nach der Konfirmation (1859) trat er als Lehrling in die Schweriner Lokomotiv-Reparaturwerkstätte ein. Ein Jahr darauf, also im Alter von 18 Jahren, bezog er das Polytechnikum in Hannover. Seine erste Wohnung hat er am Anfang der „Leberecht Hühnchen-Geschichte" geschildert. Hier in Hannover folgte auf Helene vorübergehend ein Hannchen,

das sich aber schließlich als ein gar zu großes Gänschen erwies. Die Zuneigung des jungen Polytechnikers wurde „jedesmal mit kaltem Wasser begossen". Als sie den Kometen von 1861 bewunderten, meinte Seidel, der von 1858 sei größer gewesen. Da blickte ihn Hannchen erstaunt an: „Haben Sie den auch gesehen? Sie waren doch damals noch gar nicht in Hannover."

Er arbeitete dann in zwei Maschinenfabriken zu Güstrow, ebenso am Schraubstock und Amboß wie am Zeichenbrett. Im Oktober 1866, also im Alter von 24 Jahren, ging er nach Berlin — so erklärt sich der Titel seiner schalkhaften Selbstbiographie „Von Perlin nach Berlin" —, um die Gewerbeakademie zu besuchen. Daß er, wie sein Sohn Wolfgang — später vermählt mit seiner Base Ina Seidel, der jetzt bekannten Dichterin — in den „Erinnerungen an Heinrich Seidel" 1912 hervorhebt, „in seinem Koffer die Konterbande lyrischer Gedichte und ähnlicher Luftgespinste mit sich führte, daß er beim Schraubenschneiden Verse machte und die Seiten seines technischen Fachkalenders mit Märchenschilderungen bedeckte — das alles blieb sein sorgsam gehütetes Geheimnis. Tagsüber hockte er über dem Zeichenbrett, während um ihn die Bleistifte und Reißfedern seiner Mitarbeiter scharrten, etwas stubenfarben und ganz in die verborgenen Schönheiten einer Ziegelmaschine oder einer Mühle vertieft, nach Feierabend jedoch und bis tief in die Nacht hinein lag er auf seinem gebirgigen Sofa, trank dünnen Tee und verlor sich in den Irrgängen von Tiecks Phantasus."

Nachdem er 1868 seine Studien abgeschlossen hatte, trat er in eine Berliner Maschinenfabrik ein (Wöhlert in der Chausseestraße), wo er Lokomotiven bauen half. Nach weiteren zwei Jahren fand er eine Stellung im Bureau der „Berlin-Potsdam-Magdeburger Eisenbahngesellschaft", wo er eiserne Dächer, Brücken u. a., auch für den Potsdamer Bahnhof in Berlin, entwarf. Im November 1872 finden wir ihn als Ingenieur im Bureau der „Berlin-Anhaltischen Eisenbahngesellschaft", wo er vor allem des Anhalter Bahnhofs Hallen-Überdachung, eiserne Fenster und hydraulische Aufzüge konstruierte, ferner die Unterführungen der Yorkstraße, des Schiffahrtskanals, des Tempelhofer und des Halleschen Ufers in Berlin. 1880 gab er diesen Beruf auf, um fortan als freier Schriftsteller zu leben.

Durch seinen Landsmann Friedrich Eggers, der an der Gewerbeakademie über Kunst- und Kulturgeschichte las — bei Otto Roquette hörte Seidel Literaturgeschichte —, wurde er bereits ein Jahr nach seiner Ankunft in Berlin mit zwei andern mecklenburgischen Studenten in die berühmte, 1827 gegründete Poetenvereinigung „Tunnel über der Spree" eingeführt. In der letzten Sitzung, an der Paul Heyse teilnahm, am 5. Januar 1868, wurde er unter dem Tunnelnamen „Rune Anakreons" als Mitglied aufgenommen. Hier las er seine ersten Märchen und Gedichte vor.

Seit 1875 vermählt, bezog er eine Wohnung in der Frobenstraße 36, fünf Jahre darauf Am Karlsbade 11, wo seine bedeutendsten Werke entstanden. Er lebte völlig zurückgezogen seiner Familie und seiner Poesie, und seine einzige Zerstreuung war, wenn wir die Besuche seiner Freunde und den Verkehr mit der Natur abrechnen, die Zeitungslektüre im Weinhause von Huth am Potsdamer Platz.

Der hervorragendste jener Freunde war Theodor Storm, dem der jüngere

Seidel seine ersten poetischen Versuche zusandte. Jedoch uneingeschränkte Anerkennung zollte Storm erst den Novellen „Daniel Siebenstern", „Odysseus", „Engelbert" und „Die grüne Eidechse". Er könne sich, sagt Storm einmal von Seidel, „der Vorstellung nicht erwehren, als seien beide nur zwei Blütenzweige eines und desselben Stammes".

Nächst Storm sind hier aus Seidels Freundeskreise vor andern zu nennen Johannes Trojan und Emil Jacobsen, dieser von Seidel in „Leberecht Hühnchen" unter dem Namen Havelmüller unsterblich gemacht.

Johannes Trojan hat unter den Freunden Seidel am nächsten gestanden. Aber nicht nur deshalb verdient er in einer Literaturgeschichte genannt zu werden. Geboren am 18. August 1837 in Danzig, hat er jahrzehntelang (seit 1886) als Redakteur des Berliner „Kladderadatsch" eine literarische und politische Macht bedeutet. Auch er ist ein Stimmungskünstler, der in Erzählungen und Gedichten das Leben in der Großstadt wie in der Natur zu vergolden weiß, wenn ihm auch seines poetisch weit bedeutenderen Freundes Gestaltungskraft nicht zu Gebote steht. Sie lernten einander 1879 kennen und schlossen Freundschaft, zumal nach gemeinsamem Aufenthalt in Warnemünde, in dessen Nähe eine riesige Stranddistel an der bewaldeten Küste für die folgenden 25 Jahre die Stelle ihres häufigen Zusammentreffens bezeichnete. Diese sogenannte Rostocker Heide ist der Schauplatz von Seidels Erzählungen „Die goldene Zeit", „Engelbert", „Der Tausendmarkschein", „Der Haselwurm" und „Der Haselschlag". Trojans und Seidels Briefwechsel bildet eine anmutige Mischung aus herzlichen Gesinnungen, Familiennachrichten, Freude an der Natur, insbesondere Pflanzen, Vögeln und Schmetterlingen, und heiterem Scherz, der namentlich die Dinge des alltäglichen Lebens zu würzen versteht. Köstlich zu lesen sind die Briefe, die Trojan — wegen Majestätsbeleidigung verurteilt — aus seiner Weichselmünder Festungshaft an Seidel schrieb. „Schicke mir, wenn du kannst, etwas Linariasamen im Briefkuvert, hier ist verwittertes Mauerwerk", heißt es in einem Schreiben des Gefangenen vom 24. Juni 1898. Auch gereimte Episteln sandten sie einander zu. Zum 60. Geburtstag z. B. stiftete Seidel dem Freunde 60 Krebse mit humoristischen Begleitversen, die zu Rückblicken auf die Vergangenheit auffordern:

> Drum für jedes Jahr nimm hier
> Einen Krebs, dies Rückwärtstier,
> Denn er kann die Augen drehn
> Und damit nach rückwärts sehn. . . .
> Deine Uhr soll niemals stehen,
> Deine Bücher sollen gehen,
> Deine Kinder froh gedeihn
> Und dein Weib ein Engel sein. . . .
> Jauchzende Verleger sollen
> Dir begeistert Beifall zollen,
> Und selbst die mit Gummikutschen
> Vor dir auf den Knien rutschen!
> Wachsen sollen deine Renten,
> Drei Millionen Abonnenten
> Soll der Kladderadatsch gewinnen. . . .

Von seiner Amerikareise (1900) gratulierte Trojan seinerseits Seidel ebenfalls poetisch:

Seit ich von Europens Strande
Mir zum Heile mich entfernt,
Hab' ich in dem fremden Lande
Viel gesehen und gelernt.

In die Ohren laut dir schall es,
Was nun folgt — ein Weiser spricht's,
Darum merk's! — Geschäft ist alles,
Und die Poesie ist nichts. . . .

Wie du lebst, wirst du mit nichten
Sammeln viel an Hab und Gut,
Du versäumst die Zeit mit Dichten
Und gehst viel zu oft zu Huth.

Diesen scherzhaften Ton erhielten sich die beiden bis ins hohe Alter. Wie alle großen Humoristen waren sie im Grunde Pessimisten, auch der Verfasser „Leberecht Hühnchens" — Trojan bestätigt es uns ausdrücklich: „Uns beiden ist der sogenannte Optimismus unsympathisch." Und Seidels Sohn Wolfgang erklärt es für ein Stück von seines Vaters Menschenbeurteilung, wenn dieser im letzten Bande des „Reinhard Flemming", seines letzten Buches überhaupt, „den schnurrigen Polizeidiener Mudrach den monumentalen Ausspruch tun läßt: ‚Ich habe ja in meinem mühevollen und undankbaren Beruf soviel mit den kriminellen Schattenseiten der menschlichen Population zu tun gehabt, daß ich im allgemeinen der Ansicht bin, sie ist keinen Schilling wert.' So erklärt sich auch zum Teil Seidels inniges Verhältnis zur Natur, in deren Verständnis und Kenntnis im einzelnen er es beinahe mit Adalbert Stifter hätte aufnehmen können. So war er stolz darauf, daß in seinen Dichtungen immer die richtigen Schmetterlinge aus den richtigen Gebüschen herausflögen, und daß seine Blumen nicht die in der Literatur so verbreitete Gewohnheit hätten, in verkehrten Monaten zu blühen. Man mag sein Glück ermessen, als er endlich in Lichterfelde zu einem eigenen Hause auch einen Garten sein nennen konnte!

Ein großer Verehrer der Natur war auch Seidels anderer Freund, der Chemiker Emil Jacobsen, ein satirisch veranlagter Sonderling, der wie Trojan aus Danzig stammte und am 11. Februar 1911 im Alter von 75 Jahren in Charlottenburg starb. In dem Hühnchenkapitel „Nach Tegel" schildert der Dichter das Äußere dieses originellen alten Junggesellen. Er schließt: „Aus dem bräunlich getönten Gesichte schauten durch eine goldene Brille zwei gutmütige, aber etwas melancholische Augen. Eine Eigentümlichkeit von Doktor Havelmüller war, daß er fast nie lachte, sondern auch die größten Tollheiten und lustigsten Sachen mit einem wehmütigen Tone und sorgenvollen Gesichtsausdruck vorbrachte, wodurch die Wirkung solcher Späße bedeutend erhöht wurde."

Seidels Lieblingsdichter waren E. T. A. Hoffmann und Charles Dickens, also, wenn wir die Literaturgeschichte fragen, ein Romantiker und ein Realist. Bezeichnend aber ist der Spruch, den er aus den „Serapionsbrüdern" des Romantikers als Motto seinen eigenen Wintermärchen voranstellte: „Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt, laut damit zu

werden." Hierin sei, meinte er, das Geheimnis aller Kunstwirkung ausgesprochen. Man sieht, in welchem Sinne er selbst als Realist aufgefaßt sein möchte.

Seidels Bedeutung in der Lyrik und im Märchen tritt sehr gegen die in der Novelle zurück, wenngleich man ihn auf jenen Gebieten als Meister und Preisrichter anerkannt hat. Er wendet sich da vorwiegend an die Jugend, die ihm viele reizenden Lieder und Geschichten verdankt. Es erschienen seine Gedichte 1889 und 1893 als „Glockenspiel" und „Neues Glockenspiel", seine Märchen von 1880 bis 1889: „Wintermärchen", „Die Monate", „Der Haselwurm" und „Waldfräulein Hechta".

Am 7. November 1906 ist er gestorben, mit heiterem Antlitz. Den schönsten Nachruf widmete ihm sein alter Freund Trojan:

Rief nicht ein Vogelstimmchen noch
Aus blauer Luft herab,
Als wir — erst eben war es doch —
Gesenkt dich in das Grab?

Es war an reinem Gold so reich
Dein heiteres Gemüt,
Und was du gabst, den Blumen gleich
Ist es von selbst erblüht.

Um uns wird's heller Frühlingstag
Bei dem, was du uns schufst,
Und Rosenduft und Vogelschlag
Sind da, wohin du rufst.

Du hast gewahrt dir lebenslang
Getreu der Seele Ruh —
Und auch den letzten schweren Gang
Gingst still und lächelnd du.

5. Seidels Erzählungen.

In Seidels dichterischer Entwicklung lassen sich mehrere Perioden unterscheiden. Seine erste Erzählung war — wenn wir von einigen Märchen absehen — der „Rosenkönig", der geradezu als ein Ableger Stormscher Kunstprosa erscheint (1869/70). Das ganze Jahrzehnt von 1870 bis 1880 zeigt Seidel noch in einer gewissen Abhängigkeit von Dichtern, die er vor anderen bevorzugte. Da weisen auf E. T. A. Hoffmann die Novellen „Das alte Haus" (1875), „Prof. Muckensturms Lebensretter" (1875) und „Daniel Siebenstern" (1877), auf Reinick „Erika", auf Storm auch noch „Sonnenuntergang" (1870), „Dornröschen" (1874) und „Jorinde" (1880), auf Stifter — und wohl ebenfalls Storm — „Das Atelier" (1877/78).

Am Ende dieser Periode setzte mit dem ersten Teil von „Leberecht Hühnchen" (1880—1893) das völlig selbständige Schaffen, die eigentliche Blüte des Dichters ein, die man bis zum Abschluß seines Hauptwerkes, d. h. bis zum Jahre 1893 rechnen, also geradezu als Hühnchenperiode bezeichnen kann. In diesen vierzehn Jahren entstanden seine besten Heimat- und Vorstadtgeschichten.

Die dritte und letzte Periode reicht von der Beendigung „Hühnchens" bis zum Tode des Dichters, also von 1893 bis 1906 und charakterisiert sich durch das Bestreben, das eigene Leben getreu nach persönlichen Erinnerungen („Von Perlin nach Berlin", 1893/94) sowie in poetischer Umgestaltung („Reinhard Flemmings Abenteuer", 1. Band 1898/99, 2. und 3. Band 1905/06) festzuhalten und auszumalen. Außerdem tritt jetzt die reine Naturbeobachtung und ihre Darstellung noch viel stärker als früher in den Vordergrund.

Das Werk, das ihn am meisten bekannt gemacht hat, „Leberecht Hühn-

chen", war ihm durchaus nicht das liebste, schon deshalb, weil ihn die falsche Auffassung verstimmte, er habe da den Typus eines Optimisten zeichnen wollen. Wiederum ist es ratsam, hierüber zunächst den Sohn des Dichters zu hören. „Die Art", sagt er, „mit der er (Hühnchen) die Welt überwindet, ist nicht harmlose Blindheit gegenüber den Wirklichkeiten des Bösen und des Übels, sondern der aus der Liebe geborene Wille, der nicht nur den Geist der natürlichen Selbstsucht durch beharrliche Offenbarung des Guten zu besiegen trachtet, sondern auch den im Lebenskampf Benachteiligten als Ersatz für vergängliche Dinge die ewigen Güter des inneren Lebens, der zu den Sternen fliegenden Phantasie, des guten Gewissens anbietet. Gewiß predigt jenes Buch Genügsamkeit, nämlich in dem Sinne, daß der am reichsten ist, der am wenigsten bedarf. Ebenso aber verkündet es, in einem höheren Sinne, die Ungenügsamkeit, das unersättliche Verlangen nach Licht und Leben, nach innerer Freiheit und Kraft brüderlicher Barmherzigkeit. In einer Zeit, die dem materialistischen Dogma verfallen ist, konnte es nicht ausbleiben, daß die unbequeme Mahnung, die auf allen Blättern dieser einfachen Erzählungen in der Form einer lebendig angeschauten Persönlichkeit ausgesprochen wurde, den Makel philisterhafter Beschränktheit erhielt . . . . . Wenn man, von den besten Absichten beseelt, die Gestalt Hühnchens mit meinem Vater gleichsetzte, so durfte man dies tun, soweit in ihr jene eigentümliche Macht tatkräftiger Liebe veranschaulicht wird, die er selber den Seinen vorgelebt hat. Im übrigen hat er sich alle Freiheiten eines Poeten genommen und Wesenszüge hinzuerfunden, die ihm selber nicht eigen waren, auch vieles ausgeschieden, was ihm, aber nicht jener Gestalt zugehörte." Außer dem Helden der Erzählung sind, damit wir das sogleich vorwegnehmen, Havelmüller und der Major besonders getreu nach dem Leben gezeichnet. Im allgemeinen ließ der Dichter auch in seinen andern Erzählungen frei die Phantasie spielen und sich nur von der Landschaft oder von einem zufälligen äußeren Erlebnis, etwa einem Gesang, z. B. für die „Goldene Zeit", anregen. Das Beste aber, sowohl nach der künstlerischen wie rein menschlichen Seite hin, schöpfte er doch allein aus sich selbst.

Und so ist es auch bei Leberecht Hühnchen. Nur aus einem sonnigen, echt deutschen Gemüt heraus konnte eine solche Erscheinung Leben gewinnen.

Hühnchen, in Berlin beschäftigt „in einer der großen Maschinenfabriken vor dem Oranienburger Tor", besaß, wie der Dichter sogleich im ersten und schönsten Kapitel bemerkt, „die Gabe, aus allen Blumen, selbst aus den giftigen, Honig zu saugen". Nicht länger als fünf Minuten lang vermochte er verstimmt zu bleiben — „dann brach der unverwüstliche Sonnenschein seines Innern siegreich wieder hervor, und er wußte auch die schlimmste Sache so zu drehen und zu wenden, daß ein Rosenschimmer von ihr ausging". Die Dachkammer, in der er schläft, wird fast vollständig von seinem Bett ausgefüllt, so daß er, wenn er sich auf diesem sitzend die Stiefel anziehen will, zuvor die Tür öffnen muß. An diesem Beispiel sieht man bereits, wie Seidel seine Charakterschilderungen in Humor zu tauchen weiß. Es ist ein herzerfreuendes Lachen, das er auslöst, ein Lachen der Liebe zu dem, was den Menschen über das Niedrige hinaushebt.

Es wäre ein müßiger Versuch, Hühnchens Schicksale nacherzählen zu wollen,

denn im Grunde hat er gar keine, es sei denn, man sähe als solche die Vermählung seiner Tochter und die Geburt seiner Enkel an. Aber die Art, wie er sich zum Leben, zu Menschen, Tieren und Pflanzen stellt, wie er Gäste bewirtet, Feste feiert und Landpartien macht, hat in der Literatur nicht ihresgleichen. Wir bekommen sogleich am Anfang ein Bild davon, wenn wir ihn ein Ei verzehren sehen. „Sieh mal, so ein Ei", sagte er, „es enthält ein ganzes Huhn, es braucht nur ausgebrütet zu werden. Und wenn dies groß ist, da legt es wieder Eier, aus denen nochmals Hühner werden und so fort, Generationen über Generationen. Ich sehe sie vor mir, zahllose Scharen, die den Erdball bevölkern. Nun nehme ich dies Ei, und mit einem Schluck sind sie vernichtet! Sieh mal, das nenne ich schlampampen."

Prächtige Charakterfiguren sind auch die andern Gestalten in diesem Buch, von denen außer den schon genannten noch erwähnt seien der schüchterne alte Gram, dessen Verlobung dank Hühnchens Eingreifen nach 25 jährigem Warten doch noch zustande kommt, der joviale Onkel Nebendahl und — der Charakterrabe Hoppdignax, ein Vorläufer der bunten Tierwelt eines jüngeren Norddeutschen, Hermann Löns, ein Nachkomme Pflückebeutels in Dickens' „Barnaby Rudge".

Landschaftlich ist es, wenn wir von Hühnchens Steglitzer Häuschen und dem Großstadttreiben Berlins absehen, vor allem der nördliche Vorort Tegel mit seinem See, seinen Wäldern und den Humboldt-Erinnerungen, den Seidel hier literarisch unsterblich gemacht hat.

Tegel gibt auch für eine der kleineren Vorstadtgeschichten („Sonnenuntergang bei Tegel") das Motiv her. Die Technik, mit der Seidel hier die eigentliche Erzählung einführt und den Leser sofort in eine behaglich — sein Lieblingswort! — träumerische Stimmung versetzt, ist typisch für ihn: „Die kleine Künstlerkneipe in dem Stadtbahnbogen war leer; wir suchten uns eine abgelegene Ecke, setzten uns an einen der weiß gescheuerten Tische und bestellten eine Flasche Rüdesheimer. Von draußen durch die geöffnete Tür schallte Konzertmusik und das unablässige Knirschen der auf dem Kies vorüberwandelnden Füße; zuweilen rollte mit dumpfem Donner ein Zug der Stadtbahn über uns hin und ließ die Gläser auf dem Büfett mit leisem Klirren erzittern, und so waren wir mitten in der strömenden hastenden Welt und doch ganz allein mit uns."

Abseits schreiten diese Vorstadtgeschichten, auf stillen, verborgenen Wegen und in entlegene Winkel, und mancher Sonderling begegnet dem Leser wie die beiden Helden der „Thüringischen Kartoffelklöße", der lieblos geschwätzige Herr Omnia, den schließlich das Verhängnis in Gestalt einer ansehnlich grausamen Schwiegermutter ereilt, oder der „schweningernde" Bornemann, der seine Spickgans mit dem tröstlichen Bewußtsein verzehrt: „Geflügel hat mir der Arzt erlaubt." Aber auch hohe und ernste Gedanken leben in diesen Blättern, eingeführt durch die erste, die feierlich-schöne Siebensternskizze. Die rührende Hilflosigkeit des Kindes, die Verlassenheit irgendeines Geschöpfes, und sei es ein Hündchen, im Brausen der Millionenstadt wird der Ausgangspunkt für eine farbenreiche, mit Wehmut und versöhnendem Humor zugleich betrachtete Entwicklung.

Haben die Vorstadtgeschichten zum größten Teil den Charakter von Skizzen und Schattenrissen, so stellen die Heimatgeschichten den Hauptbestand der Novellistik Seidels dar. Geschichten wie „Die goldene Zeit“ und „Eva“ im ersten, „Der Schatz“ und — als Burleske — „Eugen Kniller“ im zweiten Bande gehören zu dem Besten der deutschen Kunstprosa. Typisch ist dabei die Figur des Ingenieurs, der sich aus dem Getriebe der Maschinen in die Natur rettet, zur Heide, zur Düne, ja selbst nur zu einer stillen Laube dicht vor der Großstadt, und dabei sein Glück findet oder in resignierte Erinnerungen versinkt. Und diese letztere literarische Linie, das Motiv des Verzichtens auf ein heiß begehrtes Glück und des wehmütig-träumerischen Gedenkens, verbindet Seidel aufs neue mit seinem Vorbild und Freunde Storm.

In der Novelle „Drei Rosen an einem Zweig“, deren Einkleidung offenbar von Gottfried Kellers „Landvogt von Greifensee“ angeregt ist, spricht Seidel sich einmal durch den Mund des alten Junggesellen Dannenberg — und Junggesellen werden ebenfalls von ihm wie von Storm bevorzugt —, eines poetisch begabten Bibliothekars, ergötzlich und doch lehrreich über das Verhältnis aus, in dem der Dichter zur Realität und Idealität stehen müsse. Als Marie, die Tochter seines Freundes, sich darüber wundert, daß er als Dichter sich mit Teilnahme und Kenntnis über Essen und Trinken, ja über Kochkunst mit ihrer Schwester unterhalten habe, während ein Poet doch nur an idealen Dingen Anteil nehmen sollte, erwidert Dannenberg, indem er „behaglich“ vor sich hinschaut: „Ja, mein Fräulein, was sind ideale Dinge? Zu essen sind sie jedenfalls nicht, wie Sie anzunehmen scheinen. Zunächst muß ich vorausschicken, daß ich einen vielleicht ungerechtfertigten Haß gegen die Bezeichnungen ideal und Idealismus hege. Ich bin der Meinung, diese Ausdrücke haben die Philister erfunden, um damit eine Art von hohler, optimistischer Rhetorik zu bezeichnen, die ihnen imponiert, und die sie wegen ihrer tönenden Gemeinplätze für Poesie halten. Diese Art Idealismus fängt genau dort an, wo die Kenntnis der Wirklichkeit aufhört, und solche Art von Poesie ist sehr bequem auszuüben, weil sie nur ein wenig formale Begabung und eine möglichst große Unkenntnis der Welt erfordert. Alle wirkliche Kunst aber ist realer Natur und gleicht einem Baume, der seine Wurzeln tief in die wohlgegründete Erde streckt und aus ihr die Kraft saugt, seine Krone weit auszubreiten und schimmernde Blüten und schwellende Früchte zu zeitigen . . . . . Der Dichter ist doch eben ein Mensch wie andere auch und unterscheidet sich nur dadurch von der großen Menge, daß es ihm gegeben ward, die Dinge dieser Welt mit neuen Augen anzusehen; denn nicht, was man sieht, sondern wie man sieht, darauf kommt es an. Und da sollte es ihm entgehen, welcher Schatz von Poesie im Essen und Trinken liegt, den allernotwendigsten Beschäftigungen der ganzen Menschheit? Dem wahren Dichter soll nichts Menschliches fremd sein und nichts zu gering, daß er nicht versuche, es mit liebendem Blick zu durchdringen, um seine Eigenart oder Schönheit zutage zu fördern.“

Man sieht, in welchem Sinne Seidels Poesie realistisch zu nennen ist. Wenn ein Dichter bestrebt ist, die Wirklichkeit zu verklären, zu vergolden, sei es durch Hervorhebung ihrer freundlichen Seiten oder durch Humor, dann ist er streng genommen kein Realist mehr. So schildert Dickens das Schlechte nur, um das Gute um so heller er-

strahlen und am Ende triumphieren zu lassen, und Häßliches erscheint bei ihm nur in humoristischer Karikatur. Ähnlich ist es bei Seidel, nur mit dem Unterschiede, daß er dem Elend und den großen Konflikten und Problemen möglichst aus dem Wege geht, das Idyllisch-Behagliche bevorzugt und vor allem — im Gegensatz zu Dickens — sich in dem Kleinleben der Natur verliert.

Das verleugnet sich auch in seiner nächst „Leberecht Hühnchen" größten Erzählung nicht, dem „Schatz", wo Vergißmeinnicht und Schmetterlinge ein Lebensglück begründen und es am Ende gleichgültig ist, daß der äußere Schatz der Familie von Rebhun, den sie vergraben glaubt, in Porzellan besteht, das sie schon lange besessen hat, ohne seinen Wert zu kennen.

Norddeutsch ist diese Poesie nach Landschaft, Herzenston und Charakteren wie bei Storm. Und wie bei diesem ist sie reine Stimmungspoesie. Wir hören abends vor dem Einschlafen den Holzwurm im Gebälk picken und ein Mäuschen behutsam vor der Tür rascheln, während die Ostsee taktmäßig gegen ihre Ufer rauscht, wir erwachen mit dem Gezwitscher der Rauchschwalbe und dem Schmettern der Finken und erfreuen uns tags an dem Sausen und Singen der Wipfel. Und unter dem Eindruck dieser Naturstimmen erleben wir andere, die aus der Seele kommen, traumbeflügelt und unerklärlich, eine geheimnisvolle Innenmusik.

Im Alter hat der Dichter diese Stimmungskunst dem Knabenleben, den Erinnerungen an seine eigene Kindheit zugewendet in dem unvollendeten Roman „Reinhard Flemmings Abenteuer zu Wasser und zu Lande". Eine Fülle origineller Gestalten belebt diese drei kleinen Bände, die dem Erwachsenen viel mehr zu sagen haben als dem Kinde, denn in dem Erleben dieser Knaben — sei es nun ein Krebsfang, eine richtige Robinsonade auf einsamer Insel, eine Verbrecherentdeckung, ein Indianerspiel, ein Blitzschlag mit nachfolgendem Brand, ein Festmahl oder ein ahnungsvolles Verlieben — spiegelt sich immer die Wirklichkeit eines Lebens, das Knabenaugen nur zum Teil erkennbar ist. Bei der Zeichnung der Nebenfiguren, z. B. des köstlichen Polizeidieners Mudrach und seiner zweiten Eheliebsten, entfaltet der Dichter ein urwüchsiges Talent zu drastischer Komik, das wir nicht bei Storm, sondern etwa bei Fritz Reuter wiederfinden.

Unvergleichlich höher steht Storm, doch warum vergleichen: ist doch auch Seidels Poesie in ihrer friedsam idyllischen Unscheinbarkeit unnachahmlich, unvergleichlich — eine leichte erfrischende Seebrise, die des zerarbeiteten und erregten Großstädters erhitzte Stirne kühlt.

6. Hans Hoffmann und andere norddeutsche Erzähler.

Zu dem Freundeskreise Seidels gehörten von norddeutschen Erzählern außer **Johannes Trojan**, von dem schon in der Lebensskizze Seidels die Rede war, Julius Stinde und in weiterer Beziehung Hans Hoffmann. Beide lassen sich zugleich für die Stimmungskunst in Anspruch nehmen.

Wie Seidel stammt auch **Julius Stinde** aus einem Pfarrhause Norddeutschlands: er wurde 1841 in Kirch-Nüchel bei Eutin in Holstein geboren. Ursprünglich

Apotheker, überließ er sich schließlich wie Seidel ganz literarischer Tätigkeit, und wie dieser fand er in Berlin, wo er sich 1876 niederließ, die Stätte seiner dichterischen Wirkungsmöglichkeit. Berühmt gemacht hat ihn seine „Familie Buchholtz" samt den Fortsetzungen, wo er das Berlinertum im spießbürgerlichen Rock humorvoll zu zeichnen weiß. Von soviel verschiedenen Gesichtspunkten aus war der Bildungsphilister noch nie betrachtet worden, und dabei spürte man überall tiefes Gemüt, herzinnige Wärme. Stindes Stimmungspoesie muß man freilich nicht in dieser Welt Berliner Humors, sondern anderswo suchen, z. B. in seinen wenig bekannten „Waldnovellen", die vielfach lebhaft an Seidels und Storms Waldpoesie erinnern. In dem Roman „Der Liedermacher" (1893) bildet die Berliner Gesellschaft den Rahmen für das tragische Erleben des Dichterhelden. Im ganzen steht Stinde ungefähr zwischen Seidel, Fontane und Reuter, an die er freilich bei weitem nicht heranreicht.

Dagegen wird **Hans Hoffmann** bisweilen sogar über Seidel gestellt, wohl nicht mit Recht, wenn man dabei an die wirkliche Gestaltungskraft denkt. Zugeben aber muß man, daß er sich seine Ziele höher steckt.

Auch Hoffmann war der Sohn eines norddeutschen Pfarrers. Er wurde am 27. Juli 1848 in Stettin geboren. Seine Schüler-, Studenten- und Gymnasiallehrerzeit ist durch seine stimmungs- und humorvolle Prosadichtung so bekannt geworden, daß es kaum eines weiteren Wortes darüber bedarf. Er gab schließlich die Oberlehrerlaufbahn auf, war eine Zeitlang Redakteur und widmete sich dann ausschließlich seiner Dichtung. Wiederholt nahm er im Süden Aufenthalt. Er lebte, wenn wir von seiner pommerschen Heimat, insbesondere seiner Lehrtätigkeit in Stolp („Stolpenburg") absehen, in Freiburg, Bozen, Potsdam, Wernigerode und Weimar, wo er am 11. Juli 1909 als Sekretär der Schillerstiftung gestorben ist.

Wie Seidel ist Hoffmann ein Meister der kleinen Erzählung, obwohl er auch Gedichte („Vom Lebenswege") und größere Romane, sogar mit historischem Hintergrund, geschrieben hat. Von den letzteren erschien zuerst (1884) „Brigitta von Wisby". Im „Eisernen Rittmeister" (1890) und im „Landsturm" (1892) behandelt er Motive aus der Franzosenzeit in Preußen 1806—12. „Der Landsturm", in dem namentlich die Stimmungsbilder der Dünenlandschaft gelungen sind, ist indessen mehr eine Novelle als ein Roman. In dem dreibändigen historischen Roman „Wider den Kurfürsten" (1894) schildert er die Belagerung seiner Vaterstadt Stettin durch den Großen Kurfürsten.

Von Hoffmanns größeren unhistorischen Erzählungen ist die bekannteste „Iwan der Schreckliche und sein Hund", die am Gymnasium zu Stolpenburg spielt, aber nicht zu der nach diesem Ort genannten Novellensammlung gehört. Der Titel ist der Beiname, den der neue Mathematiker der Anstalt wegen seines borstigen Kopf- und Barthaares und seiner wilden Gesichtszüge erhalten hat. Sein Äußeres trägt ihm musterhafte Disziplin ein, da sich selbst die schlimmsten Buben vor ihm ängstigen. In Wirklichkeit verzerrt sich sein Antlitz nur aus Lampenfieber und Furcht vor den Rangen so schrecklich. Nicht minder häßlich ist sein Hund. Als dieser von einem vornehmen Heißsporn angeschossen wird und im Kot der Landstraße liegen bleibt, gibt ihm sein Herr

den Gnadenstoß. Dann bringt er die blutige Last auf seinen Armen nach Hause, um sie zu begraben, ohne Rücksicht darauf, daß er sich besudelt. An diesem Beispiel besonders wird Hoffmanns Verhältnis zum Realismus deutlich. Er geht dem Häßlichen und Schmutzigen nicht aus dem Wege, wenn es durch eine höhere Idee, sei es auch nur durch Züge deutschen Gemüts, gehoben, verschönt, geadelt wird.

Im allgemeinen vermochte Hoffmann einem Roman nicht gerecht zu werden, da er bei größerer Spannweite sich in allerlei Reflexionen verlor und darüber die Einheitlichkeit der Handlung aufgab. Auch in seinen Märchen („Bozener Märchen und Mären", 1896. — „Ostseemärchen", 1897) liegt nicht seine beste Kraft, so sehr sie über den Durchschnitt hinausragen. Wurde doch gerade ihm bei einem ausgeschriebenen Wettbewerb auf diesem vielbegangenen Gebiet zusammen mit Seidel und Trojan das Preisrichteramt übertragen. Aus seinem Nachlaß traten noch mehrere weniger bekannte Märchen besonders aus dem Harz („Schattenseite." — „Die Teufelsmauer." — „Der Forschungsreisende." — „Goslar") neben weiteren Novellen ans Licht.

Seine ersten Novellen: „Unter blauem Himmel" (1881), „Im Lande der Phäaken" (1884) und „Neue Korfugeschichten" (1887) spielen im Süden, wohin es diesen schönheitsfreudigen Pommer immer wieder zog — Stolp konnte ihm Athen nicht ersetzen. Die spätere (1891) Erzählung „Die Reise nach Athen" gibt einen Begriff von solcher Sehnsucht und ihren Anschauungsgründen. „Die Sonne ging auf über Hinterpommern", heißt es da, „oder sie versuchte es doch: entweder war sie nicht stark genug, den frostigen Herbstnebel ganz zu durchdringen, oder sie verzichtete freiwillig darauf, wohl wissend, daß sie doch nicht viel Sehenswertes darunter finden werde. Wenigstens nicht in der Gegend von Stolpenburg; was es dort zu sehen gab, waren Chausseen, von Pappeln wie von aufmarschierten Gensdarmen begleitet, und Landwege, an denen die Weidenstümpfe gleich buckligen Bettlern herumkrochen, und dazwischen in langen, langweiligen Streifen Kartoffelfelder und Roggenfelder und Haferfelder und Kartoffelfelder; und alle diese Felder sahen aus, als habe man hier aus Versehen statt der Frucht zum größeren Teile Sand gesäet. Die Landschaft schien den Nebel recht mit Vergnügen festzuhalten wie einen grauen Mantel, der doch ein wenig ihre Blöße bedeckte."

Das waren sicherlich nicht nur die Anschauungen des Oberlehrers Kanold, der 36 Jahre lang zu einer Reise nach Athen spart und schließlich an seiner Stelle seinen Lieblingsschüler reisen läßt, sondern auch die des Stolper Gymnasiallehrers Hans Hoffmann. Und doch sind gerade seine Heimaterzählungen seine besten und stimmungsreichsten. Schon der „Hexenprediger", der 1883 erschien, also zu seinen Erstlingen in Prosa gehört, gibt ein ergreifendes Bild aus der Zeit des Hexenglaubens in Pommern (sechzehntes Jahrhundert), in der Art von Storms „Renate" oder Raabes „Else von der Tanne". Wie dieser ehrsame Stettiner Pfarrer Wachholtius durch Gertrubs unschuldige Augen aus einem Hexenverfolger zu einem Kämpfer gegen den Hexenwahn umgewandelt wird, das ist ein seelischer Vorgang, der sich nur den Augen eines wirklichen Künstlers zu offenbaren vermochte.

Die bedeutendsten Novellensammlungen Hoffmanns sind die folgenden: „Von Frühling zu Frühling" (1889), wo die Gestalt seiner Lilli besonders strahlend hervor-

tritt, „Das Gymnasium zu Stolpenburg“ (1891), „Geschichten aus Hinterpommern“ (1892) und „Aus der Sommerfrische“ (1898). Seine Vorbilder in der Novellistik sind Paul Heyse und Gottfried Keller. Näher stehen seine Erzählungen trotzdem, wenn wir vielleicht von den südländischen absehen, Seidels und Storms norddeutscher Stimmungspoesie, zumal dann, wenn der Humor zu Wort kommt. Dem in der Form eleganteren Heyse z. B. ist Hoffmanns gemütvoll heitere Auffassung ganz fremd.

Nehmen wir zunächst eine der bekanntesten Erzählungen, „Die Handschrift A“. Dieser Schulamtskandidat Christian Dinse ist so recht eine Figur, wie Hoffmann sie liebt: brav, Idealist vom Kopf bis Fuß in einem Grade, daß er darüber die Realitäten des Lebens verkennt und sein Glück verliert. Aber noch mehr liegt in dieser Novelle, was Hoffmann wiederum mit Seidel und Storm, nicht mit Heyse verbindet: der Humor begleitet ein sinkendes Schicksal, in Resignation tönt diese Poesie aus. Es ist nicht so, daß Dinse schließlich seine Anna noch zu rechter Zeit heimführt. Nachdem er durch sein Eintreten für die Handschrift A des Nibelungenliedes sich die bürgerliche Stellung verscherzt hat, weil sein Examinator auf die Handschrift C schwört, versinkt er in trostloser Öde; die Ehe, die ihm nach 25 jähriger Hilfslehrertätigkeit erblüht, ist keine mehr, und keinen beklagen wir so wie Fräulein Anna Gebhart, geprüfte Lehrerin, deren Leben diesem Schwächling zum Opfer fiel.

Ein trauriger Klang geht durch Hoffmanns Humoresken. Auch sein Lebenslied redet von dem großen Verzichten und ist trotz aller idealistischen Gesinnungen auf einen pessimistischen Ton gestimmt, weil er an der trüben Wirklichkeit nicht vorbeisieht, sie vielmehr in sich aufnimmt und verarbeitet. Freilich neigt der Dichter hierbei zur Übertreibung, so daß sich ihm manches Bild, wie in „Munks Madonna“, zur Karikatur verzerrt. Schöpfte er aus dem eigensten Erleben, wie in der Skizze „Erfüllter Beruf“, wo ein unfähiger Lehrer, aber prächtiger Mensch und Gelehrter sein unermüdliches Suchen nach der rechten Methode als Greis mit tragischem Tode auf dem Katheder besiegelt, da greift er nicht fehl. Als der alte Lehrer nicht mehr zu sprechen, sondern seine Knaben nur noch liebevoll anzublicken vermag, da erst werden sie ruhig und gesittet, „und es ist gewiß, daß sie einander verstanden haben. Der müde Mann hatte seine Methode gefunden“.

Im Gegensatz zu Hoffmanns geselliger Prosa sind die Erzählungen **Julius Rodenbergs** von lyrischen Stimmungen durchtönt. Er hieß eigentlich Levy und nannte sich wie Hoffmann von Fallersleben nach seinem Geburtsort. Als Begründer und erster Herausgeber der „Deutschen Rundschau“, für die er Beiträge von G. Keller, C. F. Meyer, Storm, Marie von Ebner-Eschenbach und Fontane gewann, hat er im In- und Auslande seinen Namen weit mehr bekannt gemacht, als seine Dichtung es vermocht hätte. Und doch ist sie allzusehr im Schatten jener Größeren geblieben. Beeinflußt von den englischen Dichtern Dickens und Thackeray, ist auch er in bedingtem Sinne Realist. Den landschaftlichen und geschichtlichen Rahmen lieferte ihm ebenfalls hauptsächlich England, das er durch ausgedehnte Reisen kennen lernte.

Rodenberg wurde am 26. Juni 1831 in dem gleichnamigen hessischen Städtchen geboren. Bis zum 14. Jahre wurde er von Hauslehrern unterrichtet. In Hannover

besuchte er dann die Bürgerschule, in Rinteln das Gymnasium, in Heidelberg, Göttingen, Berlin und Marburg, wo er 1856 die juristische Doktorwürde erwarb, die Universität. Seit 1856 war er immer wieder auf englischem, seit 1884 auch auf italienischem Boden. Außerdem besuchte er Paris und Wien. In Berlin, eingeführt bei Varnhagen von Ense und den Brüdern Grimm, schuf er sich bald seinen eigenen Kreis. Schon als Schüler hatte er ein handschriftlich verbreitetes Blättchen redigiert. Von 1864 bis 1867 leitete er das Feuilleton des „Bazar", von 1867 bis 1874 dasjenige des „Salon", von 1874 bis zu seinem Tode (am 11. Juli 1914) die erwähnte „Deutsche Rundschau".

Für die Kenntnis seiner Persönlichkeit und seines Lebensganges sind noch ergiebiger als seine selbstbiographischen Schriften („Aus der Kindheit", 1907. — „Erinnerungen aus der Jugendzeit", 1899) das nach seinem Tode (von E. Heilborn, 1919) herausgegebene Tagebuch, das von 1849 bis 1908 reicht. „Alles, was hier aufgeschrieben wird", versichert der Achtzehnjährige, „muß erlebt, muß wahr sein." Und Rodenbergs Erleben knüpft sich an die bedeutendsten deutschen Namen eines halben Jahrhunderts, selbst wenn man sie wie seine Freunde Gottfried Kinkel und Ferdinand Freiligrath zeitweise in England suchen muß.

Als bedingter Realist wurde er vorhin bezeichnet. Schon 1849 bekennt er nach der Lektüre von Geßners Idyllen: „Soll auch die Poesie das Ideal des wirklichen Lebens geben dürfen und vielleicht müssen, so darf sie doch keineswegs das des unwirklichen Lebens geben, insofern sie so jedenfalls eine potenzierte Unwirklichkeit sein würde." Man sieht, wie Rodenberg, der doch später selbst an die Spätromantik als Dichter anknüpft, so früh seine Fähigkeit erweist, die Bedeutung eines Gottfried Keller, einer Marie Ebner zu erkennen. Damals war er noch Gymnasiast in Rinteln. Von Göttingen aus sendet er seine lyrischen Erstlinge mit Erfolg an Cottas Morgenblatt. Spärlich sind die Eintragungen aus der Studentenzeit. In der Reichshauptstadt lernt er 1853 Roquette kennen, der ihn mit Paul Heyse bekannt macht. „Er ist ein junger, sehr schöner Mann", berichtet er am 21. Oktober, „glatt und höflich, fast unnahbar, aber doch sehr nach dem Geist aussehend, der mir bereits anfängt zu imponieren. Ich werde mir zu klein, zu unbedeutend." Und von jetzt ab schreiten unablässig die berühmten Männer und Frauen durch diese Blätter, und bei ihrer Charakteristik erschließt sich unwillkürlich auch Rodenbergs innerstes Wesen, zumal auch die politischen Persönlichkeiten, z. B. der letzte deutsche Kaiser und seine Umgebung, in den Kreis der — recht kritischen — Betrachtung gezogen werden.

Jedoch kehren wir zu dem Dichter Rodenberg zurück! In seinen Romanen finden wir stellenweise die träumerische Stimmung, den Gemütszauber wieder, die in Seidels und Storms Poesie leben. Dabei ist seine Kunst in ihrem tiefsten Wesen nicht weniger realistisch — denken wir nur an „Die Grandidiers" oder an seinen modernen Roman „Die Straßensängerin von London" (1863), wo das Großstadtelend mit geradezu naturalistischer Treue gezeichnet wird. Dieses Werk und ebenso die „Bilder aus dem Berliner Leben" (1892) erinnern an Dickens, dessen „Londoner Skizzen" für

solche Art literarischer Betrachtung, für das moderne Feuilleton und die amerikanische short story bahnbrechend geworden sind.

Rodenbergs bedeutendste Werke sind seine beiden wenig bekannten historischen Romane „Eine neue Sündflut" (1865) und „Von Gottes Gnaden" (1865). Dort behandelt er die Schicksale der Geliebten Georgs IV., der Lady Elliot, hier den Diktator Cromwell im Rahmen seiner Zeit.

Mit besonderer Betonung der Jugendliteratur schließt sich an diese Reihe noch ein anderer norddeutscher Erzähler an: **Viktor Blüthgen** (1844—1920), dessen **Kinderlyrik** mit derjenigen Seidels zu vergleichen ist. Seine Prosa wird vielfach unterschätzt und mit bloßer Unterhaltungsliteratur zusammengeworfen.

Schließlich müßten wir an dieser Stelle Wilhelm Jensen würdigen, wenn wir ihn nicht schon in einem andern Zusammenhange betrachtet hätten.

Norddeutsche Stimmungspoesie ist ja auch keine Zeitströmung oder künstlerische Richtung. Wer wollte denn Stimmungen geographisch ordnen oder historisch bestimmen! Aber der geschilderte Kreis norddeutscher Dichter fällt in jener Zeit, der gerade beginnenden zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, dadurch auf, daß die breiten Wege des Realismus durch ihn hindurchführen, ohne die Stimmungen seiner abseits liegenden lauschigen Winkel zu zerstören. Das ist mehr, als man selbst von den großen Pfadfindern des Realismus sagen kann.

XI.

Die großen Schweizer Dichter.

1. Jeremias Gotthelf.

Erst spät ist die Schweiz in den Kreis der Länder getreten, die der Weltliteratur die großen Führer gegeben haben. Gottfried Keller und C. F. Meyer haben aber einen Vorläufer, dessen Geburtstag noch bis in das achtzehnte Jahrhundert zurückgreift: Albert Bitzius, der sich als Schriftsteller Jeremias Gotthelf nannte.

Bitzius wurde am 4. Oktober 1797 als Sohn eines Pfarrers zu Murten in der Schweiz geboren. Hier und in dem Dorfe Utzenstorf verlebte er seine Kinderjahre. So lernte er schon früh den Bauernstand kennen. Er besuchte dann die Schule in Bern und studierte danach an der dortigen Akademie Theologie, Mathematik, Geschichte und Philosophie. Seine Lieblingsfächer waren Mathematik und Physik. 1821 setzte er seine Studien in Göttingen fort. Er machte dann eine größere Reise durch Deutschland. Nach der Heimkehr tat er — zum zweiten Male — Dienst als Vikar bei seinem Vater, der 1824 starb. 1826 wurde er Vikar zu Herzogenbuchsee im Oberaargau, 1829 zu Bern, 1831 zu Lützelflüh im Emmental. Hier wurde er im nächsten Jahre als Pfarrer angestellt. 1833 vermählte er sich. Nach segensreicher Tätigkeit als Seelsorger und Volkserzieher ist er am 22. Oktober 1854 gestorben.

Gottfried Keller hat ihn selbst als seinen Vorgänger anerkannt und ihn „ohne alle Ausnahme das größte epische Talent, welches seit langer Zeit und vielleicht für lange Zeit gelebt hat" genannt. Sicherlich ist die Bedeutung Gotthelfs nicht gering, wenn man ihn auch mit Keller und Meyer nicht in die vorderste Linie stellen darf. Aber das bezieht sich nur auf das Abwägen des vorliegenden fertigen Werkes, denn etwas hat er vor beiden voraus: die reformatorische Tat. Er ist es, der nicht nur in der deutschen Schweiz, sondern auch im ganzen übrigen deutschen Sprachgebiet dem Realismus in der Kunstprosa Bahn gebrochen und als einen Weg dazu die Dorfgeschichte entdeckt hat — nicht als erster die Dorfgeschichte, aber die entschieden realistische Dorfgeschichte.

Mehr noch als der Realismus und die Dorfgeschichte verbindet ihn mit Gottfried Keller der heimatliche Rahmen der Schweizer Berge. Ohne diese sind beide kaum zu denken, und wie sollten wir das bei C. F. Meyer vermögen! Diese drei gehören ohne Rücksicht auf künstlerische Strömungen und andere Gruppen untrennbar zusammen.

An Volksschriftstellern freilich, wie Gotthelf es im Gegensatz zu Keller und namentlich Meyer war, hat es der Schweiz nie gefehlt. Schon 1761 hatte Joh. Kaspar Hirzel, Stadtarzt in Zürich, sein Buch „Die Wirtschaft eines philosophischen Bauern“ herausgegeben, dessen Held Kleinjogg einem wirklichen Züricher Bauern nachgebildet war. Pestalozzi hatte 1781 „Lienhard und Gertrud“ veröffentlicht. Hierher gehören auch die Schriften von Gotthelfs älteren Zeit- und Volksgenossen Ulrich Hegner aus Winterthur und Heinrich Zschokke, der ein geborener Magdeburger war, aber allmählich ganz im Schweizer Denken aufging und mit seinem „Goldmacherdorf“ auch als Vorläufer Gotthelfs anzusprechen ist. Und doch hat erst Gotthelfs „Bauernspiegel“, der zwei Jahre vor Immermanns „Münchhausen“ mit dem westfälischen Oberhof-Idyll erschien, eine neue Periode in der Schilderung des Bauernlebens begründet.

Auf Gotthelfs Werke freilich ist inzwischen der Schatten seiner beiden Nachfolger gefallen, die größer waren als er. Und seine meisten Schriften können sich in der Menge ausgezeichneter realistischer Prosa aus den letzten Jahrzehnten auch nur mit Mühe behaupten. Das liegt zum großen Teil daran, daß er die Kunst nicht besitzt oder nicht besitzen will, den Faden einer Handlung straff zu ziehen, daß er sich allzu sehr in Nebendinge hineinverliert. Dieses ist aber andererseits gerade eine Folge seines Talents, Persönlichkeiten und Situationen scharf zu erfassen und von immer neuen Seiten zu charakterisieren. Es geht ihm da wie Dickens oder auch Gottfried Keller selbst, die aber mit bewußterer Technik den Weg zur Hauptsache zurückfinden.

1836 erschien als sein Erstlingswerk „Der Bauernspiegel oder Lebensgeschichte des Jeremias Gotthelf, von ihm selbst beschrieben“. Es ist ein „Simplizissimus“ des neunzehnten Jahrhunderts und zeigt die Beobachtungsgabe des Dichters bereits in hellem Licht. Dann folgten kleinere Erzählungen und der polemisch-tendenziöse Erziehungsroman „Leiden und Freuden eines Schulmeisters“. Die immer wieder allzu deutlich hervortretende Tendenz dieses streng konservativen und orthodoxen Geistlichen beeinträchtigt zuweilen die künstlerische Wirkung seiner Schriften. 1841 erschien sein bedeutendstes Werk: „Wie Uli der Knecht glücklich wird, eine Gabe für Dienstboten und Meisterleute.“ Der arme Knecht Uli wird ein wohlhabender Bauer und gewinnt sich mit seinem Vreneli — einem lieblichen unehelich geborenen Mädchen, zu dem als Gegensatz die herzlose stolze Bauerntochter Elsi gezeichnet wird —, sein ganzes Glück. Eine Fortsetzung dieses urwüchsigen Bauernromans ist „Uli der Pächter“ (1849), wo der Segen, den der Held in seiner Gattin errungen hat, erst ganz zutage tritt. Von den zahlreichen übrigen Werken Gotthelfs seien nur noch genannt der zweibändige Roman „Wie Anne Bäbi Jowäger haushaltet und wie es mit dem Doktorn geht“ (1843/44), der Roman „Der Geldstag“ (1846) sowie die Erzählungen „Käthi die Großmutter“ (1847), „Hans Joggeli“ (1848) und „Elsi, die seltsame Magd“, eine Perle der Kunstprosa; es ist die tragische Geschichte von der reichen Müllerstochter, deren verhärteter Sinn sich erst angesichts der Gefahr ihres Geliebten wandelt; sie stirbt mit ihm zusammen den Opfertod.

Jeremias Gotthelf hat wie wenige den ganz unromantischen, berechnenden Schweizer — besonders Berner — Bauernstand zu schildern verstanden. Das einfache

Leben des einfachen Mannes hat er dabei künstlerisch zu Ehren gebracht. Darum ist er im edelsten Sinne ein Volksschriftsteller geworden und geblieben, den man in seiner schweizerischen Heimat noch viel eifriger liest als Keller. Sein höchster und schönster Ruhm ist aber doch der, daß er mit starkem Führerschritt einer ganz neuen Kunst vorangeschritten, daß er ein Vorgänger Gottfried Kellers ist.

2. Gottfried Kellers Leben.

Die hundertste Wiederkehr des Tages, an dem Keller geboren wurde, hat wieder erkennen lassen, wie tief dieser knorrige Züricher gerade in den Boden der gesamtdeutschen — nicht nur süddeutschen oder deutsch-schweizerischen — Literatur hineingewachsen ist, wie fest ihn das allgemeine Volksbewußtsein trägt. Zugleich aber hat an diesem 19. Juli 1919 die Stellung des Dichters literarhistorisch erneute Klärung erfahren.

Auch Keller läßt sich so wenig wie Storm mit dem Schlagwort irgendeiner Strömung, etwa der realistischen, charakterisieren; auch er lebt sein poetisches Sonderdasein, und wenn er hier zusammen mit seinen engsten Landsleuten und Zeitgenossen aufgeführt wird, so ist das nur in dem Sinne zu verstehen, daß diese mindestens ebenso wie die früher zusammengestellten Österreicher Anspruch darauf haben, ihr an das Deutsche Reich grenzende Vaterland selbständig zu vertreten, zumal Keller, der bedeutendste Heimatdichter des deutsch sprechenden Südens.

Gottfried Keller wurde am 19. Juli 1819 zu Zürich in dem Hause „Zum goldenen Winkel" als Sohn eines Drechslermeisters geboren. Als er fünf Jahre alt war, starb der Vater. War es schon zu dessen Lebzeiten schmal im Haushalt zugegangen, so erst recht jetzt, da der Witwe nur das Haus zur „Sichel" blieb, dessen Räume vermietet wurden, auch an Arbeiter und Handwerksgesellen, so daß Gottfried reichlich Gelegenheit hatte, Studien für seine „gerechten Kammacher" zu treiben. Seine Mutter Elisabeth, geb. Scheuchzer, sowohl wie seine Schwester Regula, die außer ihm allein von sechs Kindern leben blieb und ihm später den Haushalt führte, waren brav, fleißig und sparsam und taten alles für ihn, hatten freilich für höhere Ideale keinen Sinn. Aber aus Liebe haben sie ihm ihr Leben dargebracht, so gut es gehen mochte — mehr vermag niemand zu tun.

Gottfrieds Erinnerungen, die in so reicher Fülle im „Grünen Heinrich" ausgekramt werden, reichen bis in die früheste Kinderzeit zurück. „Ich war", erzählt er, „ein Kind von kaum fünf Jahren, als ich von einer Nachbarin sagen hörte, man werde ihre Vermählung feiern. Ich verstand Vermehlung und träumte darauf, wie die Person entkleidet in einen Backtrog gelegt und mit Mehl eingerieben und zugedeckt wurde, und dieser Traum hinterließ mir einen sehnsüchtig traurigen Eindruck, der mich lange Jahre trotz allem Gelächter nie verließ."

Dem Wunsche seines verstorbenen Vaters gemäß besuchte Gottfried vom sechsten Jahre ab die Armenschule, vom zwölften Jahre ab das sogenannte Landknabeninstitut, wo außer Deutsch und Französisch auch Italienisch gelehrt wurde, vom vierzehnten Jahre ab die Industrieschule, die zu technischen Berufen vorbereitete. Ein Jahr darauf jedoch

wurde er wegen falsch gedeuteter Teilnahme an einem kleinen Knabentumult von der Anstalt verwiesen. Fortan half er sich autodidaktisch weiter. Abgesehen von seiner Vorliebe für das Puppenspiel wandte sich seine Neigung, angeregt durch die jährlichen Kunstausstellungen in Zürich, bald der Landschaftsmalerei zu, der er sich zunächst in dem nahen Dorfe Glattfelden widmete. Seine ersten schriftstellerischen Versuche stammen aus dem Sommer 1836, also seinem siebzehnten Lebensjahre. Seine erste Liebe gehörte der Schwester eines früheren Schulkameraden, Henriette Keller, die schon neunzehnjährig starb, das Urbild der Anna (im „Grünen Heinrich"), die also nicht wie Judith ganz erdichtet ist.

Als er zwanzig Jahre alt wurde, war er äußerlich, beruflich noch in gar keinem bestimmten Gleise. Wenn er geahnt hätte, daß er es auch zwanzig Jahre später noch nicht sein würde! „Ich saß", schreibt er am Tage nach seinem einundzwanzigsten Geburtstage an seinen Freund Joh. Müller, „eben trüb und verstimmt in meiner Kammer und übersah mein bisheriges regelloses und oft schlecht angewendetes Leben." Da zieht es ihn hinaus, er ersteigt den Ütliberg und raucht dort unter den großen Felsen seine Pfeife, während sich der Himmel mehr und mehr bewölkt und schließlich ein Gewitter losbricht: „Denke dir den göttlichen Anblick, wenn der rote Blitz auf einmal die ganze finstere Landschaft erleuchtete, so daß man einen Augenblick lang tief in die glühenden Schneeberge und Gletscher hineinsah und nördlich durch's ganze Limmattal hinunter und in's Rheintal hinüber alle die Kirchlein und Dörflein glänzend im rötlichen Lichte, bis wieder plötzliche Finsternis alles bedeckte; und dann im Vordergrund die krachenden Eichen und Fichten und die schwarzen Nagelfluhmassen, unter denen ich saß. Ich sage Dir, es war ein himmlischer Anblick, und ich hätte mir diese Stunde um hundert Maß Bier nicht abkaufen lassen. Das Gewitter ging vorüber; die Sonne stach blutrot noch einmal durch Wolken hervor und sank dann hinunter, und ich humpelte ebenfalls wieder zufrieden und glücklicher, als ich gehofft hatte, den Berg hinunter."

So leicht sich Keller, wie man sieht, durch die Schönheit der Natur für die Enttäuschungen, die er in seinem ersten künstlerischen Streben erlebte, entschädigen ließ, so war doch dieser ungewisse Zustand auf die Dauer nicht haltbar. Da sich mehrere junge Züricher — Kupferstecher und Maler — sowie sein Freund Joh. Müller in München befanden, wurde ihm der Entschluß nicht schwer, 1840 ebenfalls dorthin zu gehen. In München wurde damals gerade die klassizistische Richtung in der Malerei von der romantischen abgelöst. Keller schwankte zwischen beiden. Es traf sich unglücklich, daß sein eigentliches Fach, die Landschaftsmalerei, an der Münchener Kunstschule gar nicht vertreten war.

Mit seinem Übergang nach München begann sein zwanzigjähriger Kampf mit dem äußeren Dasein, das für ihn oft mit Elend und Hunger gleichbedeutend wurde. Er nahm tagelang nur Brot und höchstens ein Glas Bier zu sich, obwohl seine Mutter in wiederholten Fällen für ihn Geld entlehnte und ihm sandte. Einmal blieb er völlig mittellos zwei Tage lang, ohne zu essen, im Bett. Als er aufstand und überall im Zimmer nach einem verkäuflichen Gegenstand suchte, fand er einen kleinen Ring, für den er drei Gulden erhielt. In einer Kraftsuppenanstalt genoß er dann beglückt

mehrere Suppen. Demselben Abnehmer verkaufte er seine Flöte, auf der er vorher eine Arie vortragen mußte, für dreißig Kreuzer. So ist das Flötenwunder des „Grünen Heinrich“ wirklich erlebt. Schließlich doch auf die Straße gesetzt, da er die Miete nicht bezahlen konnte, kehrte er betrübt nach Zürich zurück, wo er nun die nächsten sechs Jahre — er selbst hat sie als verlorene bezeichnet — zubrachte.

Mit dem nächsten Jahre (1843) endeten seine Studien in der Malerei. Dafür begann seine Lyrik sich zu entfalten, angeregt besonders durch Herweghs Gedichte und Grüns „Schutt“. Der Geist der revolutionären Zeit ergriff auch ihn. In Zürich lernte er Freiligrath und Hoffmann von Fallersleben kennen. 1846 ließ er durch Vermittlung seines Gönners Aug. Ad. Ludw. Follen (1794—1855) bei dem diesem befreundeten Verleger Winter in Heidelberg sein erstes Gedichtbändchen erscheinen, nachdem schon vorher im „Deutschen Taschenbuch“ die erste Hälfte als „Lieder eines Autodidakten“ herausgegeben war. Von dem Honorar machte er eine kleine Sommerreise nach Graubünden.

Nach dem Tode seiner Henriette kam er erst in dieser Zeit in neue Liebeskonflikte. Seine Angebetete hieß Luise Rieter aus Winterthur, und ihr hat er den berühmten brieflichen Heiratsantrag gemacht (im Oktober 1847), in dem es u. a. heißt: „Aber genieren Sie sich ja nicht, mir ein recht rundes grobes Nein in den Briefeinwurf zu tun, wenn Sie nichts für mich sein können; denn ich will mir nachher schon aus der Patsche helfen.“ Er sei ihretwegen die ganze Woche „in den Wirtshäusern herumgestrichen“, weil ihm beim Alleinsein angst und bange gewesen sei; sie sei das allererste Mädchen, dem er seine Liebe erkläre, obwohl ihm „schon mehrere eingeleuchtet“ hätten. Da Luise Rieter, die oft bei Verwandten in Zürich sich aufhielt, nicht nur ein schönes und heiteres, sondern auch kluges Mädchen war, so überließ sie es ihrer Mutter, dem sonderbaren Bewerber zunächst einmal zart in die „Patsche“ hineinzuhelfen und ihn so vor gewiß größerem Unglück zu bewahren. Nach dem ersten Zusammentreffen mit ihm hatte sie an ihre Mutter geschrieben: „Der Dichter Keller spricht wenig und scheint eher phlegmatischen Temperaments zu sein. Er hat sehr kleine, kurze Beinchen; schade! denn sein Kopf wäre nicht übel. Besonders interessiert er mich durch seine außerordentlich hohe Stirne.“

Das Äußere des Dichters machte in der Tat diesen Eindruck. Die Beine waren kurz und schwach, der Rumpf war stämmig, der Kopf groß. Der Sitzriese wurde zum Zwerge, sobald er sich vom Stuhl erhob, und das riesige Haupt schien durch sein Gewicht zur Erde gezogen zu werden. Jeder längere Marsch strengte ihn schon in der Jugend an.

Frauen konnte er nur selten gefallen. Wenn er seinerseits nach dem weiblichen Ideal suchte, so war er doch recht froh, daß er es nicht fand oder sich durch den Besitz vom Gegenteil nicht überzeugen zu lassen brauchte. Liebe und Kunst waren bei ihm nicht eins. Er machte sich zu Freiligrath darüber lustig, daß man seine Liebeslieder für bare Münze genommen habe, erst nach ihrem Entstehen habe er sich „wirklich mit aller Macht verliebt“. Damit schaltete er also die Jugendliebe zu Henriette aus, denn diese starb 1838, während seine 27 Liebeslieder 1844/45 entstanden.

Im Jahre 1848 verließ er die Heimat, um deutsche Hochschulen zu besuchen

und außerdem die dramatische Laufbahn einzuschlagen, zu der er sich jetzt berufen fühlte. Er ging zuerst nach Heidelberg, wo er dem Privatdozenten für Ästhetik und Kunstgeschichte Hermann Hettner (1821—1882) näher trat. Großen Einfluß übten auf ihn die Vorträge Ludwig Feuerbachs aus, der in seinem Buch „Über das Wesen des Christentums" die Ansicht vertreten hatte, daß die christliche Religion Menschenwerk und mit dem Geist wahren Christentums oft nicht zu vereinen sei, und der in einer Schrift über Tod und Unsterblichkeit die Unzertrennlichkeit von Körper und Seele mit allen sich daraus ergebenden Folgerungen lehrte. „Wie ich", schrieb Keller damals an Freiligrath, „mit dem lieben Gott stehe? Gar nicht! Ludwig Feuerbach und die Konstitutionellen in Frankfurt nebst einigen groben physiologischen Kenntnissen haben mir alle luxuriösen Träume vertrieben. Die rationelle Monarchie ist mir in der Religion so widerlich geworden wie in der Politik .... Als ich Gott und Unsterblichkeit entsagte, glaubte ich zuerst, ich würde ein besserer und strengerer Mensch werden, ich bin aber weder besser noch schlechter geworden, sondern ganz, im Guten wie im Schlimmen, der Alte geblieben."

Häufig kehrte Keller jenseits des Neckar bei dem Hofrat Christian Kapp ein, dessen Tochter Johanna vier Gedichte gewidmet sind.

Mit einem neuen Stipendium der Züricher Regierung ausgerüstet, ging Keller 1850 nach Berlin. Er fuhr zunächst rheinabwärts, besuchte in Köln Freiligrath, der aus seiner Londoner Verbannung vorübergehend nach Deutschland gekommen war, und langte Mitte April in Berlin an, wo nun der Kampf um das tägliche Brot wieder begann. Da er nicht gesellschaftlich entsprechend aufzutreten vermochte, zog er sich ganz in sich selbst und ein freigewähltes Einsiedlerleben zurück, „stumm und nüchtern wie eine Schildkröte", wie er an Freiligrath schreibt: „Bringen Sie Wasser herein!" „Die Speisekarte!" „Ich habe keine Kerzen mehr!" „Ich wünschte ein Dutzend Zigarren!" sind so ziemlich die einzigen Worte, welche manchmal wochenlang über meine Lippen kommen." Wieder fehlte es ihm oft am Notwendigsten. Als er einst sich noch einen Groschen für den folgenden Tag aufbewahrt hatte, um sich Brot kaufen zu können, erwies sich das Geld als falsch: er mußte das Brot im Bäckerladen wieder zurücklegen, beschämt hinausgehen, den Tag ohne Essen verbringen, und am nächsten Morgen etwas Geld borgen. In diesen Umständen schrieb er der Mutter, die in großer Sorge um ihn war, überhaupt nicht mehr, um sie nicht zu bekümmern und ganz niederzudrücken. Zu seinen wenigen Genüssen gehörte bisweilen ein Stündchen mit dem Unterbibliothekar im Kriegsministerium und Schlachtenepiker Chr. Fr. Scherenberg (1798—1881) in einem Kaffeegarten hinter einem Bretterzaun an der Potsdamer Brücke. Einen freundlichen Umgang erschloß ihm das Haus des Verlegers Franz Duncker und seiner Frau Lina.

Kellers literarische Betätigung begann eigentlich erst in Berlin. Aus Heidelberg brachte er sein dramatisches Fragment „Therese" mit, für das ihm äußerlich Hebbels „Maria Magdalene" als Muster gedient zu haben scheint. Gotthelfs Erzählung „Elsi, die seltame Magd" wollte er zu einem Trauerspiel umwandeln. Und so plante er noch allerlei Dramatisches. 1851 erschienen bei Vieweg in Braunschweig

seine „Neueren Gedichte“, unter denen sich schon die „Winternacht“ befand. Sein Berliner Hauptwerk aber war der autobiographische Roman „Der grüne Heinrich“, für dessen Inhalt freilich außer der Dortchen Schönfund-Episode Kellers Aufenthalt in Berlin kaum etwas beisteuerte. Dortchen war eine Berlinerin namens Betty Tendering, die Keller auch zu Gedichten begeisterte und, da er in der Liebe kein Glück hatte, vielmehr eine ganze Anzahl von Körbchen erhielt, ihm indirekt auch zu Prügeln verholfen zu haben scheint. Keller liebte Raufereien außerordentlich. Auf ein solches Erlebnis deutet jedenfalls die Erinnerung in einem Brief an Lina Duncker aus dem Sommer 1857: „Ich durfte als guter Bürger in Zürich keine Räusche trinken, um mir darüber wegzuhelfen wie weiland in Berlin; denn zu Hause kann ich dergleichen nicht aufführen, sondern muß alles Unheil ganz nüchtern und trocken zu Paaren treiben, was übrigens auf die Dauer doch das Ersprießlichere ist. Bei dieser Gelegenheit muß ich Ihnen noch nachträglich gestehen, daß jenes blaue Auge, mit welchem ich einst bei Ihnen erschien, obgleich ich es abgeleugnet, dennoch von Prügeln herrührte. Ich hatte nämlich nicht nur den S. geprügelt, sondern in der folgenden Nacht wieder einen, wegen dessen ich verklagt und von der Polizei um 5 Taler gebüßt wurde. In der dritten Nacht zog ich wieder aus, fand aber endlich meinen Meister in einem Hausknecht, der mich mit dem Hausschlüssel bediente, worauf ich endlich in mich ging. Es war eine Donnerstags-, Freitags- und Sonnabendsnacht, wo ich so mit gebrochenem Herzen mich umhertrieb und andern Leuten mir zur Erleichterung an den Köpfen kratzte. Aber es war doch eine hübsche Zeit, und jetzt geht gar nichts Rechtes mehr vor.“ Ähnlich macht der grüne Heinrich seinen Liebesschmerzen (in der Dortchen-Episode) Luft.

Hettner hatte dem Dichter den Verleger Vieweg zugeführt, der, begeistert für den „Grünen Heinrich“, diesen Roman übernahm oder vielmehr ihn stückweise dem Autor abrang. Weder hielt Keller Wort, noch lag ihm etwas an schriftstellerischer Ausführung — das Ersinnen und Erdichten war seine Lust. Genau so verfuhr er übrigens mit seiner Korrespondenz. Notwendiges wurde nicht gesagt, Angefangenes blieb Monate liegen, Abgeschlossenes wurde nicht abgeschickt. Sein größter Freund war vielleicht sein Papierkorb. So strich er wohl das vorausgezahlte Honorar vergnügt ein, dachte aber gar nicht daran, seinen Verträgen nachzukommen und die Manuskripte abzuliefern. „Buchstäblich unter Tränen schmierte“ er, wie er sagt, am Palmsonntag 1855 das letzte Kapitel des Werkes, das fünf Jahre lang unter der Presse gewesen war, als es im Mai erschien und Kellers Ruhm begründete. Ein Jahr darauf folgte der erste Band der „Leute von Seldwyla“.

Nachdem er der Anregung, Literatur- und Kunstgeschichte an dem neu gegründeten Züricher Polytechnikum zu lehren, 1854 ausgewichen war — die Stelle wurde Fr. Th. Vischer zuteil, während Hettner nach Dresden berufen wurde —, ging er als freier Mann, da seine Freunde zur vorläufigen Tilgung seiner Schulden eine Summe gesammelt hatten, noch zu Weihnachten 1855 in die Heimat zurück, wo er Mutter und Schwester gesund antraf. „Erstere“, schrieb Keller im Januar 1856 an Lina Duncker, „ist sehr dauerhaft und hat sich in den sieben Jahren fast gar nicht verändert; sie macht alles selbst und läßt niemand dreinreden; auch klettert sie auf alle

Kommoden und Schränke hinauf, um Schachteln herunterzuholen und Ofenklappen zuzumachen. Ich mußte mir eine Serviette zum Essen förmlich erkämpfen, und da gab sie mir endlich ein ungeheures Eßtuch aus den neunziger Jahren, von dem sie behauptete, daß es wenigstens vierzehn Tage ausreichen müsse! Ich kann es wie einen Pudermantel um mich herumschlagen beim Essen. Meine Schwester ist eine vortreffliche Person und viel besser als ich . . . . . Beide hatten große Freude, als ich kam; aber ich habe ihnen auch nicht im mindesten imponiert."

In Zürich wurde er nun auch in den Wesendonckschen Kreis aufgenommen und lernte Richard Wagner kennen, der ihn auf Schopenhauer aufmerksam machte. 1861 wählte man ihn zum ersten Staatsschreiber, so daß er nun in eine gesicherte Zukunft sah und mit Mutter und Schwester eine Amtswohnung bezog. Die Mutter, an ihrem Lebensabend so hoch beglückt, starb 1864 im Alter von 76 Jahren.

Schon 1864, also noch vor seiner Ernennung, hatte ihn Berthold Auerbach, mit dem er später (1865) in Zürich Brüderschaft trank, für seinen „Volkskalender" um einen Beitrag gebeten. Keller sandte eine Erzählung, die von Auerbach „Das Fähnlein der sieben Aufrechten" betitelt wurde und später in die „Züricher Novellen" (1876/77) überging. Dagegen blieb die von Heines „Romanzero" (1851) angeregte Dichtung „Der Apotheker von Chamounix", die in ihren Anfängen auf die Jahre 1852/53 zurückgeht, trotz mehrfacher Umarbeitung liegen, bis sie schließlich 1883 in den „Gesammelten Gedichten" erschien. Ebenfalls schon früh (1854/55) waren die „Sieben Legenden" begonnen worden, die erst 1872 ans Licht traten.

In diesem Jahre machte der Dichter eine Reise nach München, wo er mit dem Professor Karl Dilthey die Kunstsammlungen besuchte und außer anderen auch Paul Heyse wieder begrüßte, im folgenden Jahre an den Mondsee zu seinem Freunde Adolf Exner, wo er den schon in Berlin erdachten „Dietegen" zu Ende schrieb. Die Novelle bereicherte seine neue Ausgabe der „Leute von Seldwyla", die 1874 herauskam. Die Freundschaft mit Heyse war von Dauer. Heyse war übrigens weitsichtig, Keller kurzsichtig — man hat daraus Schlüsse für die Art auch ihres inneren Schauens gezogen.

Im nächsten Jahre verlegte Keller seine Wohnung aus dem alten, düstern Gebäude der Staatskanzlei in die Vorstadt Enge auf das hochgelegene obere Bürgli, und 1876 nahm er seinen Abschied, um auf dieser schönen Höhe mit dem weiten Rundblick die letzten Jahre ganz der Dichtung zu leben. Hier erst entstand im Januar 1879, also in Kellers 60. Jahre, das wunderbare Abendlied „Augen, meine lieben Fensterlein". Seitdem er in den Ruhestand getreten war, faßte er auch ernstlicher den schon früher erwogenen Gedanken einer Umarbeitung des „Grünen Heinrich" ins Auge, der, nunmehr mit glücklichem Ausgang, 1879/80 erschien. Unmittelbar darauf, noch im Jahre 1880, folgte „Das Sinngedicht", von dem der Anfang noch der Berliner Zeit angehört und ursprünglich unter dem Titel „Galatea" für den Dunckerschen Verlag bestimmt war. Aber noch während des Abschlusses äußerte Keller gegen den begeisterten Herausgeber der „Deutschen Rundschau", Rodenberg, dem er das Manuskript zur ersten Veröffentlichung übergab, er sei nicht sicher, ob aus dem „Sinngedicht" nicht eher ein „Unsinngedicht" werde. 1883 gab er seine „Gesammelten Gedichte" heraus. In der

„Deutschen Rundschau" erschien schließlich 1886 der zeitgeschichtliche Roman „Martin Salander".

In Kellers letzter Zeit kam eine mehr oder minder flüchtige Berührung mit seinem engsten Landsmann C. F. Meyer sowie (seit 1877) ein freundschaftlicher Briefwechsel mit Th. Storm zustande. Sonst war Keller im allgemeinen nicht sehr zugänglich, zumal für neue Persönlichkeiten. Im Herbst 1882 vertauschte er sein schönes, aber unwirtliches und in höherem Alter beschwerliches „Bürgli" mit dem „Thaleck", einer schlichten Mietwohnung am Zeltweg in Hottingen.

Gegen ungebetene Gäste verhielt sich Keller sehr ungemütlich. Er war in schroffem Gegensatz zu C. F. Meyer ein ausgesprochener Freund behaglichen Wirtshauslebens, das ihn zu nichts verpflichtete. Am Sonnabend saß er mit seinen Freunden abends in der „Meise" und sprach sowohl dem Essen wie dem Wein aufs beste zu. Den Schluß bildete ein schwarzer Kaffee mit einem Kognak, bisweilen auch französischer Sekt. Nach Mitternacht zog man über die Limmatbrücke in ein kleines Bierhaus, wo noch 1 bis 2 Stunden geplaudert wurde. Am Sonntag fand eine kürzere Wiederholung statt. Er war ein fester Zecher, der Herr Gottfried, zartem Minnedienst dagegen abhold. Von der französischen Literatur schätzte er besonders den „Onkel Benjamin", weil da, anstatt Ehe gebrochen, unendlich viel getrunken werde.

Seine literarische Bewunderung galt im übrigen vor allem Schiller und J. P. Hebel. Auf seinem Schreibtisch standen ihm stets handgerecht die Werke Lessings, Dantes und Rabelais' sowie die Bibel.

Mit steigendem Alter zog er sich immer mehr in sich selbst zurück, und die griesgrämigen Stimmungen nahmen überhand. Es war ohnehin nicht leicht, mit ihm zu verkehren. Von jähem, aufbrausendem Temperament, durch seinen langen Lebenskampf und seine Enttäuschungen in der Liebe verbittert, wurde er nicht selten ohne rechten Grund schroff und verletzend, und eine neue Freundschaft wie die mit dem jungen Arnold Böcklin blieb ganz vereinzelt. Als im Oktober 1888 auch seine Schwester starb, schritt er fast vereinsamt wie ein Klausner in sein siebenzigstes Lebensjahr, das an seinem Geburtstag von den Gebildeten Deutschlands und der Schweiz einmütig begrüßt und gefeiert wurde.

Am 15. Juli 1890 ist Gottfried Keller gestorben. Die Einäscherung wurde für Zürich zu einem großen Trauer- und Gedenktage, wie ihn die Stadt noch nicht gesehen hatte.

Seine Grabschrift hatte Keller sich vor vierzig Jahren selbst geschrieben („Die Zeit geht nicht, sie stehet still"):

Es ist ein weißes Pergament
Die Zeit, und jeder schreibt
Mit seinem roten Blut darauf,
Bis ihn der Strom vertreibt.

An dich, du wunderbare Welt,
Du Schönheit ohne End',
Auch ich schreib' meinen Liebesbrief
Auf dieses Pergament.

Froh bin ich, daß ich aufgeblüht
In deinem runden Kranz;
Zum Dank trüb' ich die Quelle nicht
Und lobe deinen Glanz.

3. Kellers Lyrik.

Man braucht nur Kellers „Grünen Heinrich" zu lesen, um zu wissen, daß das Grundelement seiner poetischen Begabung nicht lyrisch war. Das behaglich breite Ausspinnen der Motive und Situationen ist Voraussetzung für den großen Epiker. In der ersten Zeit entwarf Keller denn auch seine Gedichte zuerst in Prosa, bevor er sich an Verse wagte. Das ist so recht bezeichnend. Blättern wir jedoch in seiner lyrischen Sammlung, so finden wir Gedichte von einer Empfindungswahrheit und Klangschönheit, daß er durch sie allein schon hätte unsterblich werden können. Daraus ergibt sich, daß die Größten im Reich der Poesie keine Grenzen der poetischen Gattung für sich selbst zu ziehen brauchen, daß sie reich genug sind, um auch in fern gelegene Geistesländer reisen, dort leben und andere beglücken zu können.

Kellers besondere Kunst ist es, durch unmittelbare Anschaulichkeit der Worte und Verse zu wirken. Man könnte seine Lyrik geradezu farbig nennen. Dabei erinnern wir uns, daß er ursprünglich ja Maler werden wollte. Zumal sein Spezialfach, die Landschaftsmalerei, verlangt Vorliebe und Talent für eine solche Unmittelbarkeit der Anschauung. In der Lyrik war nun ebenfalls die Landschaft, das, was wir Natur nennen, das zunächst Gegebene für seine Kunst. Und sehen wir uns seine Gedichte daraufhin an, so finden wir tatsächlich kaum eins, dem das farbige Naturbild nicht seinen Charakter und höchsten Wert gäbe.

Auch dann ist das der Fall, wenn Keller, der Realist, zum Symbolisten, zum Romantiker wird. Storms romantische Stimmungskunst ist ihm fremd. Aber das Visionäre in Bildlichkeit und Erleben und manches andere verbindet ihn mit der Romantik. Am schönsten vielleicht kommt das zum Ausdruck in der „Winternacht", die wie ein Böcklinsches Bild wirkt:

Nicht ein Flügelschlag ging durch die Welt,
Still und blendend lag der weiße Schnee.
Nicht ein Wölklein hing am Sternenzelt,
Keine Welle schlug im starren See.

Aus der Tiefe stieg der Seebaum auf,
Bis sein Wipfel in dem Eis gefror;
An den Ästen klomm die Nix' herauf,
Schaute durch das grüne Eis empor.

Auf dem dünnen Glase stand ich da,
Das die schwarze Tiefe von mir schied;
Dicht ich unter meinen Füßen sah
Ihre weiße Schönheit Glied um Glied.

Mit ersticktem Jammer tastet' sie
An der harten Decke her und hin,
Ich vergess' das dunkle Antlitz nie,
Immer, immer liegt es mir im Sinn.

Diesem lyrischen Märchen müssen wir jedoch, um Keller nicht nur von der einen Seite zu sehen, sogleich ein realistisch empfundenes und gestaltetes Gedicht gegenüberstellen, in dem gleichwohl jene unmittelbare Anschaulichkeit nicht minder anzutreffen ist; etwa das dritte seiner schönen Wanderlieder („Sonntags") aus der Berliner Zeit (1852):

Lässig bald und wieder schneller
Greifend in den blauen Himmel
Dreht sich eine graue Mühle
Dort am schweigenden Totenhain.

Drüben glänzt des Königs Kuppel;
Still ist's auch in jener Gegend,
Schmollend läßt er Gras ergrünen
Vor dem riesigen Burgportal.

Aus den Toren summt und brummt es,
Und das Weichbild schwirrt von Geigen;
Fernhin watet in dem Sande
Staubaufregendes Volk Berlins.

Aber auf dem trägen Flusse
Fahren stille Wendenschiffe;
Durch die Wipfel in die Ferne
Golden sonnige Segel ziehn.

Außer diesen Wanderbildern hat Keller auch ein „Wanderlied" geschrieben, das ausklingt in einem Freiheitssang, das aber anhebt mit Eichendorffscher Frische und Naivität:

Glück auf! nun will ich wandern
Von früh bis abends spät,
Soweit auf dieser Erde
Die Sonne mit mir geht!

Ich führe nur Stab und Becher,
Mein leichtes Saitengetön;
Ich wundre mich über die Maßen,
Wie's überall so schön!

Kellers Jugendlyrik zeigt äußerlich den Einfluß Herweghs und Grüns sowie Heines, auf den ja auch die Verserzählung „Der Apotheker von Chamounix" deutlich hinweist. Hier sowie in andern Gedichten ist indes der erwähnte romantische Einschlag auch in der Auffassung unverkennbar. Das Traumhafte liegt durchaus in Kellers ganzer Poesie in seltsamem Widerspruch zu seinem übrigen erd- und kernhaften Wesen. An Heine, aber auch an Novalis und Hölderlin, nicht aber an diesen knorrigen und eckigen Schweizer möchten wir zunächst denken, wenn wir seinen Gruß an die Nacht lesen („Unruhe der Nacht"):

Nun bin ich untreu worden
Der Sonn' und ihrem Schein;
Die Nacht, die Nacht soll Dame
Nun meines Herzens sein!

Sie ist von düstrer Schönheit,
Hat bleiches Nornengesicht,
Und eine Sternenkrone
Ihr dunkles Haupt umflicht. . . . .

Sie ist eine alte Sibylle
Und kennt sich selber kaum;
Sie und der Tod und wir alle
Sind Träume von einem Traum.

Ich will mich schlafen legen,
Der Morgenwind schon zieht —
Ihr Trauerweiden am Kirchhof,
Summt mir mein Schlummerlied.

Ähnlich klingt das Lied „Unter Sternen":

Heilig ist die Sternenzeit,
Öffnet alle Grüfte:
Strahlende Unsterblichkeit
Wandelt durch die Lüfte.

Ein anderer Nachtgesang („Der Nachtschwärmer") sucht in ganz romantischer Art den Weg der Liebe:

So will ich ihr ein Ständchen bringen,
Das weithin durch die Lüfte schallt,
Und spiele du zu meinem Singen,
O Geist der Nacht, auf Tal und Wald!
Den Wind laß mit den Tannen kosen,
Die wie gespannte Saiten stehn,
Und mit der Wellen fernem Tosen
Der Nachtigallen Chor verwehn!

Im „Nachhall“ wird dieser schwärmerische Klang der Nacht und Liebe am Schluß bereits ironisch gewendet:

> Armer Ritter, laß uns gehen,
> Hurtig such dein kühles Haus,
> Denn des Morgenwindes Wehen
> Lacht uns große Kinder aus!

Die Landschaft — Natur im weiteren Sinne —, nicht die Liebe, wie wir früher sahen, gibt Kellers Liebeslyrik das Gepräge. Bei einem Manne, dessen Liebe niemals glücklich war, konnte auch goethische Liebeslyrik nicht entstehen; und Keller war eine viel zu kraftvolle und selbstbewußte Natur, um sein Lebenlang als schmachtender, unbelohnter Ritter die schönen Damen anzusingen. Und doch lebt in seinen Liebesliedern eine herzliche Innigkeit, die Sehnsucht nach dem trauten Zusammensein, das ihm in Wirklichkeit versagt blieb. In kunstlosen Worten quillt echtes Gefühl hervor; so in dem „Schifferliedchen“:

> Schon hat die Nacht den Silberschrein
> Des Himmels aufgetan;
> Nun spült der See den Widerschein
> Zu dir, zu dir hinan.
>
> Und in dem Glanze schaukelt sich
> Ein leichter dunkler Kahn;
> Der aber trägt und schaukelt mich
> Zu dir, zu dir hinan!
>
> Ich höre schon den Brunnen gehn
> Dem Pförtlein nebenan,
> Und dieses hat ein gütig Wehn
> Von Osten aufgetan.
>
> Das Sternlein schießt, vom Baume fällt
> Das Bluft in meinen Kahn;
> Nach Liebe dürstet alle Welt,
> Nun, Schifflein, leg dich an!

Der Volkston, der hier hörbar wird und ein weiteres Bindeglied zwischen Keller und der Romantik bildet, ist nicht rein zufällig. Unter dem Titel „Alte Weisen“ hat der Dichter eine Reihe von Liedern geschaffen, die bewußt im Volkston gehalten sind. Das deuten schon einzelne Anfänge an (z. B. „Die Lor' sitzt im Garten“, „Ich fürcht' nit Gespenster“, „Singt mein Schatz wie ein Fink“, „Röschen biß den Apfel an“, „Wandl' ich in dem Morgentau“, „Das Köhlerweib ist trunken“, „Das Gärtlein dicht verschlossen“). Dabei macht sich Kellers Schalkhaftigkeit geltend, die seiner Prosa besonders viele Freunde gewonnen hat. Wir hören den Verfasser der „Sieben Legenden“, wenn er in dem Gärtleinliede den Schnee mit göttlicher Wäsche vergleicht:

> Als hätt' der gnadenreichen
> Marie reinste Hand
> Im Sonnenschein zum Bleichen
> Ihr Hemdlein ausgespannt.

Oder in einem anderen dieser nach Erfindung und Schelmerei reizenden Liedchen:

> Wie glänzt der helle Mond so kalt und fern,
> Doch ferner schimmert meiner Schönheit Stern!
>
> Wohl rauschet weit von mir des Meeres Strand,
> Doch weiterhin liegt meiner Jugend Land!
>
> Ohn' Rad und Deichsel gibt's ein Wägelein,
> Drin fahr' ich bald zum Paradies hinein.

Dort sitzt die Mutter Gottes auf dem Thron,
Auf ihren Knieen schläft ihr sel'ger Sohn.

Dort sitzt Gott Vater, der den heil'gen Geist
Aus seiner Hand mit Himmelskörnern speist.

In einem Silberschleier sitz' ich dann
Und schaue meine weißen Finger an.

Sankt Petrus aber gönnt sich keine Ruh',
Hockt vor der Tür und flickt die alten Schuh'.

Und wie angeschaut ist alles auch in dieser volkstümlichen Lyrik! Alte abgenutzte Bilder und Vergleiche bekommen durch einen unmerklichen Zusatz neuen Glanz, andere wieder überraschen durch ihre Ursprünglichkeit und Sinnfälligkeit und zugleich durch ihre Einfachheit; so in der ergreifenden Klage des armen Weibes:

Alle meine Weisheit hing in meinen Haaren,
Und all mein Wissen lag auf meinem roten Mund;
Alle meine Macht saß auf dem wasserklaren,
Ach, auf meiner Augen blauem, blauem Grund.

Hundert Schüler hingen an meinem weisen Munde
Und ließen sich von meinen klugen Locken fahn,
Hundert Knechte spähten nach meiner Augen Grunde
Und waren ihrem Winken und Blinken untertan.

Nun hängt totenstill das Haar mir armem Weibe,
Wie auf dem Meer ein Segel, wenn keine Luft sich regt,
Und einsam pocht mein Herz in dem verlaßnen Leibe,
Wie eine Kuckucksuhr in leerer Kammer schlägt.

Die bisher zitierten Gedichte scheinen die Vermutung nahezulegen, daß Keller für Gedanken- und Romanzenlyrik besondere Neigung und Talent gehabt haben müsse. Aber so ist es nicht. Es ist richtig, daß er einen Gedanken gern weiter ausspinnt und dadurch seinen Liedern größere Breite gibt. Aber es ist weniger der Denker als der Epiker, der hier den Lyriker ergänzt. Dann, so sollte man meinen, wäre die Ballade, die Romanze das Gegebene. Jedoch zeigen die Legenden und kleinen Erzählungen, daß in solchem Falle der Epiker dem Lyriker die Feder zugunsten der Prosa aus der Hand nahm. So sind der erzählenden Gedichte nicht viele im Stile der „Kleinen Passion", die den Dichter zugleich auch lyrisch als Freund und Beobachter der Tiere zeigt: es ist die Schilderung des sterbenden Mückleins, das sich zu seiner Grabstätte das glänzende Papier eines aufgeschlagenen poetischen Buches erlesen hat. Die Kunst des Rhythmus, den Keller nach seiner eigenen Aussage erst nach der Bekanntschaft mit der zeitgenössischen politischen Lyrik gemeistert hat, belebt diese kleine poetische Erzählung:

So ließ den Band ich aufgeschlagen
Und sah erstaunt dem Sterben zu,
Wie langsam, langsam ohne Klagen,
Das Tierlein kam zu seiner Ruh'.
Drei Tage ging es müd' und matt

Umher auf dem Papiere;
Die Flügelein von Seide fein,
Sie glänzten alle viere.
Am vierten Tage stand es still
Gerade auf dem Wörtlein „will!"

Kellers Lyrik, so sehr sie immer wieder zu seiner Epik hinführt, entspricht doch der seit Klopstock und Goethe erhobenen Forderung, daß alle wirklich große Lyrik erlebt, ein Bekenntnis sein müsse. Bei Keller ist es, bis zu einem gewissen Grade mehr oder weniger durchweg, sogar die Prosa: welches Buch wäre mehr erlebt als der „Grüne Heinrich"! Man kann aber allein aus seinen Gedichten ein abgerundetes Bild seiner Persönlichkeit und Weltanschauung gewinnen.

Es wurde schon gesagt, daß seit Kellers Heidelberger Tagen und seiner Bekanntschaft mit Feuerbach diese Weltanschauung auf keinem irgendwie kirchlich zu bestimmenden religiösen Boden mehr ruhte; und wenn man die vorhin zitierten legendenartigen Lieder von Maria und dem Paradies betrachtet, so weiß man ohne weiteres, daß solche Schelmerei keinem gläubigen Christen möglich wäre. Andererseits nennt er im „Abend auf Golgatha" Maria das Weib, das Christus „zur Mutter sich schuf". Er ließ sich von der Natur zurückgeben, was ihm der Zweifel an der kirchlichen Überlieferung nahm. Im „Nachtfalter" berichtet er, wie er bei Kerzenlicht, „ermattet von des Tages Not und Pein", „ein wild und gottverleugnend Lied" habe schreiben wollen: da sei ein Falter der Flamme zu nahe gekommen, die „wie sein Schicksal flackerte", und er selbst habe ihn, „zu seiner Rettung innerlich gezwungen", schnell erfaßt:

Und trug ihn weg. Hinaus ins dunkle Land
Hat er auf raschem Fittich sich geschwungen.
Ich aber hemmte meines Liedes Lauf
Und hob den Anfang bis auf weitres auf.

Mit der gleichen tiefen Innerlichkeit steht er den Problemen des Todes, der Unsterblichkeit gegenüber. Er zweifelt nicht daran, daß mit dem Tode alles Persönliche zu Ende sei. Aber diese Gewißheit läßt ihn nicht verzweifeln, sie stählt ihn zu kräftiger Mannestat und lehrt ihn die Welt um so mehr lieben. Resignation ist auch seiner Weisheit letzter Schluß, aber herb und bewußt klingt sie aus, nicht weich und klagend wie bei Storm. Bei dem Anblick eines Schwanes auf „kühlem Waldsee" sagt er („Stiller Augenblick"):

Atme nur in vollen Zügen
Dieses friedliche Genügen
Einsam auf der stillen Flur!
Und hast du dich klar empfunden,
Mögen enden deine Stunden,
Wie zerfließt die Schwanenspur.

„Wir sollten", fragt er, „die köstliche Neige Zeit mit dem Gedanken der Ewigkeit verdünnen?" („Ungemischt".) Einst habe er, sagt er in einem andern Gedicht („Ich hab' in kalten Wintertagen"), das „Trugbild der Unsterblichkeit" sich ganz aus dem Sinne geschlagen, und jetzt sehe er, daß er recht getan habe:

Ich weiß, wie hell die Flamme glühet,
Daß ich gleich dir vergehen muß.

Dieses unbeirrbare Sterblichkeitsbewußtsein stimmt ihn am Ende froh:

Wir wähnten lange recht zu leben,
Doch fingen wir es töricht an;
Die Tage ließen wir entschweben
Und dachten nicht ans End der Bahn!

Nun haben wir das Blatt gewendet
Und frisch dem Tod ins Aug' geschaut;
Kein ungewisses Ziel mehr blendet,
Doch grüner scheint uns Busch und Kraut.

Und wärmer ward's in unsern Herzen,
Es zeugt's der froh gewordne Mund;
Doch unsern Liedern, unsern Scherzen
Liegt auch des Scheidens Ernst zu Grund.

Es ist das Motiv, das wir in seinem bekanntesten und schönsten Gedicht wiederfinden: dem „Abendlied" („Augen, meine lieben Fensterlein"). Die letzte Folgerung bleibt sich immer gleich:

Trinkt, o Augen, was die Wimper hält,
Von dem goldnen Überfluß der Welt!

Politisch war Keller ein deutscher Schweizer in der Worte wahrster Bedeutung. Jubelnd begrüßt er einmal („Gegenüber") eine Stelle auf der baden-schweizerischen Grenze, wo er beides sein zu dürfen so recht fühlt:

Wohl mir, daß ich dich endlich fand,
Du stiller Ort am alten Rhein,
Wo ungestört und ungekannt
Ich Schweizer darf und Deutscher sein!

Wo ich hinüber rufen mag,
Was freudig mir das Herz bewegt,
Und wo der klare Wellenschlag
Den Widerhall zurück mir trägt.

Daß es vor allem die engere schweizerische Heimat war, an der er mit ganzer Seele hing, brauchen wir bei dem Verfasser der „Züricher Novellen" gar nicht besonders zu betonen. Schweizer Leben und Land spiegelt sich in allen seinen Werken, und sein herrliches Lied „An das Vaterland" sagt allein schon mehr als tausend Bände:

O mein Heimatland! O mein Vaterland!
Wie so innig, feurig lieb' ich dich!
Schönste Ros', ob jede mir verblich,
Duftest noch an meinem öden Strand. . . .

O mein Schweizerland, all' mein Gut und Hab!
Wann dereinst die letzte Stunde kommt,
Ob ich Schwacher dir auch nicht gefrommt,
Nicht versage mir ein stilles Grab.

Werf' ich von mir einst dies mein Staubgewand,
Beten will ich dann zu Gott dem Herrn:
„Lasse strahlen deinen schönsten Stern
Nieder auf mein irdisch Vaterland."

Nur wenige Dichter dürften so viele Festlieder bei feierlichen Gelegenheiten für die Heimat verfaßt haben. Aber derselbe Keller hat sich doch auch sehr dagegen verwahrt,

nur als schweizerisch aufgefaßt zu werden. „Bei allem Patriotismus“, sagt er einmal, „verstehe ich hierin keinen Spaß. Jeder hat sich an das große Sprachgebiet zu halten, dem er angehört.“ Und ein anderes Mal gedenkt er der politisch-nationalen Vielfarbigkeit seines Heimatlandes: „Der französische Schweizer schwört zu Corneille, Racine, Molière, der Tessiner glaubt nur an italienische Musik, und der deutsche Schweizer lacht sie beide aus und holt seine Bildung aus den tiefen Schachten des deutschen Volkes.“ Er verachtete das „Geschlecht von Gaffern“, die von Frankreich etwas erhofften und „nicht eher klug würden, als sie eine tüchtige Kelle voll Elend in den offenen Mund bekommen haben“. So hielt er denn auch 1870/71 treu zu Deutschland. Freilich war er freier Republikaner, der die damaligen deutschen und namentlich preußischen Staatsformen nicht ertragen hätte. Das „Wanderlied“ von 1852, „In einem Lustwalde“, das der Berliner Zeit angehört, ist unzweideutig:

Ich bin ein Fremder hier zu Lande,
Wo Krongewalt herrscht allerwärts,
Mich binden nicht die starren Bande,
Doch dieser Hain erfreut mein Herz.

Von schweizerischem wie deutschem Chauvinismus war Keller weit entfernt. Auch er ersehnte die allgemeine Völkerverbrüderung, das war sein „Frühlingsglaube“:

Es wandert eine schöne Sage
Wie Veilchenduft auf Erden um,
Wie sehnend eine Liebesklage
Geht sie bei Tag und Nacht herum.

Das ist das Lied vom Völkerfrieden
Und von der Menschheit letztem Glück,
Von goldner Zeit, die einst hienieden,
Der Traum als Wahrheit, kehrt zurück.

So tritt in Kellers Lyrik seine ganze Persönlichkeit leuchtend zutage, die in allen ihren Bekenntnissen tief bescheiden bleibt, wie das „Spielmannslied“ zeigt: er sei kein reiches Ackerfeld, sondern „der offene Weg“, auf den auch einmal „ein irrend Samenkörnlein“ falle:

So fliegt ein hungrig Vöglein her
Und schwingt sich mit zum Himmel auf.

4. Kellers Romane und Novellen.

Noch heute ist Gottfried Keller für viele nur der Verfasser des „Grünen Heinrich“ und vielleicht einiger Novellen. Das ist jedenfalls bezeichnend für die nachhaltige Wirkung, die gerade dieses Jugendwerk ausgeübt hat.

„Der grüne Heinrich“ ist, wie sich bei der Darstellung von Kellers Lebensgang ergab, in zwei Fassungen vorhanden, obwohl Keller bemüht war, die erste Ausgabe, als er sie 1878 umarbeitete, nach Möglichkeit aus dem Buchhandel zu ziehen. Der Inhalt der ersten drei Bände kommt der Wirklichkeit des von Keller Erlebten so nahe, daß sie fast als Selbstbiographie gelten können. Der vierte Band eröffnet dann poetisch den Abgrund, an dem der Dichter in Wirklichkeit hart vorübergeschritten ist. Die Umgestaltung des tragischen Endes in den späteren glücklichen Abschluß, der Kellers wirklichem Leben entsprach, näherte auch den letzten Band stärker dem autobiographi-

schen Bericht, erfüllte aber nicht mehr in gleichem Grade die künstlerischen Forderungen eines Bildungsromans, dessen Ende der inneren Entwicklung psychologisch treu entsprechen muß.

Es hieße im ganzen Kellers Leben noch einmal erzählen, wollten wir dem Helden Heinrich Lee, der in seiner Jugend wegen eines grünen Anzugs seinen Beinamen bekommen hat, auf seinen Lebenswegen im einzelnen folgen. Mit Künstleraugen sieht Heinrich sich, sein Schicksal, ja selbst seine tote Geliebte im Sarge an. Aber die Welt verlangt zugleich einen charakterfesten und tatkräftigen Menschen. Heinrichs wesentlichster Fehler ist Mangel an Entschiedenheit. Wie er zwischen den Künsten hin und her schwankt, so auch zwischen den Frauen. Schließlich stirbt er mit Selbstanklagen, da er nach siebenjähriger ertragloser Abwesenheit von der Heimat bei der Rückkehr dem Leichenzug seiner Mutter begegnet, die ihm alles geopfert hat und aus Gram um ihn dahingegangen ist.

In der ersten Fassung beginnt der Roman mit dem Abschied Heinrichs von seiner Mutter, als er nach München geht, um Maler zu werden. Hier liest er ein Schriftstück durch, aus dem wir — in der Ichform — die Geschichte seiner Jugend kennen lernen. Dann setzt der Dichter die Erzählung in der dritten Person fort.

In der zweiten Fassung ist das ganze Werk in die Ichform übertragen, so daß nun der Roman mit der Kindheitsgeschichte anfängt und so fortgeführt wird bis zu dem versöhnenden Schluß: Heinrich und die weltkräftige Judith leben freundschaftlich und tätig nebeneinander hin. Die Mutter ist bei seiner Rückkehr noch nicht gestorben, auch hier also ist die tiefste Tragik beseitigt.

Man kann aber ein Charakterbild und seine Entwicklung nicht einseitig dadurch umgestalten, daß man die technische Übermittlung des Stoffs, sowie den Anfang und den Schluß ändert. Der „Grüne Heinrich" hätte dann noch einmal geschrieben werden müssen. Ein Mensch wie dieser reich veranlagte, aber haltlose Unglückspeter ist nicht lebensreif, ist für ein tragisches Ende bestimmt, wenn wir an die künstlerische Motivierung während des ganzen Fortgangs der Handlung glauben sollen.

Im Grunde freilich kommt es hierauf bei dem „Grünen Heinrich" gar nicht an. Die Entwicklung des Helden ist wie bei Goethes „Wilhelm Meister" oder Mörikes „Maler Nolten" nur der Faden, an dem die Perlen aufgereiht sind, aber auch nicht mehr. Es ist kein Buch, das man von Anfang bis zu Ende wie einen spannenden Roman zu lesen hat, sondern das man bald hier, bald da aufschlagen kann, zumal die eingestreuten Erzählungen auch dieses Werk fast zu einem Novellenzyklus gestalten, dessen Formen Kellers künstlerischer Wesensart am besten entsprachen.

Wie am Anfang, so steht auch am Ende seines Schaffens ein Roman, „Martin Salander", der ursprünglich nach einem Gedicht Longfellows „Exzelsior" (= „Höher hinauf") heißen sollte. Viel weniger bekannt als der „Grüne Heinrich", auch durch Kellers Leben nicht ohne weiteres zu erklären, verlangt dieses Werk einige nähere Andeutungen über den Inhalt, den Lebenslauf seines Titelhelden, dessen Stellung zunächst durch den Gegensatz der beiden Familien bestimmt wird: der Weidelichs, die in jüngerer Generation trotz Charakterlosigkeit zu Einfluß und Ansehen kommen, und

der Salander. Der optimistische Martin, ein grüner Heinrich im Mannesalter, gibt den Lehrerberuf auf und wird, von fortschrittlichen Ideen erfüllt, Geschäftsmann. Da er für einen andern fahnenflüchtigen Schulmeister namens Wohlwend, seinen Freund, sich verbürgt hat, muß er Weib und Kind verlassen und nach Brasilien auswandern. Bei seiner Rückkehr nach Münsterburg findet der feurige Republikaner die Zustände ungünstig verändert. Er erfährt, daß Wohlwend ihn abermals geschädigt hat. Wiederum zieht er hinaus. Nach drei Jahren kehrt er reich heim, aufs neue umkreist von dem Schwindler Wohlwend, der aber schließlich vor Martins Sohn davonflieht. Martins Töchter verheiraten sich mit den Söhnen der Waschfrau Weidelich, die zwar zu Notaren ernannt werden, aber dann wegen Betrugs Zuchthausstrafe erhalten, während ihre Frauen zu Vater Martin zurückkehren. Der unverbesserliche Volksbeglücker nimmt alles gelassen hin, bis ihm am Ende sein Sohn Arnold die Dinge in ihrer wahren Gestalt zeigt.

Der „Martin Salander" ist ebensowenig wie der „Grüne Heinrich" ein Roman im eigentlichen Sinne; eher könnte man ihn eine Satire gegen demagogische Gesinnungslosigkeit nennen. Der falsche Optimismus der volksbeglückenden jähen Neuerungen, ganz zu verstehen doch nur im engeren Bezirk der Schweizer Verhältnisse, wird in kritische Beleuchtung gerückt und einem gesunden, kühl abwägenden Weiterbauen an dem Bestehenden gegenübergestellt.

In seinen letzten Lebensjahren äußerte Keller vielfach die Absicht, dem „Martin Salander" eine Fortsetzung zu geben, deren Held Arnold werden sollte. Zur Ausführung ist es indes nicht mehr gekommen.

Von Kellers Novellen haben die weiteste Verbreitung gefunden die „Leute von Seldwyla", von denen Nietzsche sagte, sie vor allem neben Ad. Stifters „Nachsommer" und Lichtenbergs Aphorismen seien es wert, immer und immer wieder gelesen zu werden.

Auch Seldwyla liegt in der Schweiz — irgendwo eine gute halbe Stunde von einem schiffbaren Fluß entfernt angelegt „zum deutlichen Zeichen, daß nichts daraus werden solle". Aber dieses Seldwyla ist zugleich ein typisches Gebilde, das man überall suchen und finden kann. An diesem „wonnigen und sonnigen Ort . . . . mitten in grünen Bergen mit unabsehbaren Waldungen, die das Vermögen der Stadt ausmachen, denn die Gemeinde ist reich und die Bürgschaft arm", lebt ein sorglos lustiges Völklein. In der späteren Fortsetzung dieser Geschichten wird von dem alten Seldwyla ein neues unterschieden. Die Neuseldwyler sind einsilbiger, lachen weniger, spekulieren in Aktien, Baumwolle und Seide, empfangen und senden Depeschen und sind von der Politik ganz abgekommen, da sie glauben, diese führe immer zum Kriegswesen, was ihren angehenden Besitz bedrohe.

Die erste Sammlung umfaßte nur vier Erzählungen: „Pankraz der Schmoller", „Frau Regel Amrain u. i. J.", „Romeo und Julia auf dem Dorfe", „Die drei gerechten Kammacher" und dazu das Märchen „Spiegel, das Kätzchen". Mit goldenem Humor zeichnet uns der Dichter hier Gestalten und Szenen von unverwelklichem Lebens- und Eigenwert. Pankraz, der zu Hause, zumal beim Essen, zu schmollen liebt — im Grunde

deshalb, weil er sich seines Unwertes bewußt ist, und so Mutter und Schwester das Leben sauer macht, wird durch die Not des Lebens, eine Frau und einen Löwen von seinem Schmollen geheilt, wie er bei der Heimkehr den Seinen launig zu berichten weiß. In dieser Novelle steckt, wie man ohne weiteres errät, viel Selbsterlebtes.

Regula Amrain, von ihrem Mann im Stich gelassen, erzieht ihren Sohn in vorbildlich gesunder Weise. Es ist eine herzerfreuende Pädagogik, die hier dargestellt wird.

Kellers Meisterstück ist das tragische Dorfidyll „Romeo und Julia", das auf eine Notiz in der „Züricher Freitagszeitung" vom 3. September 1847 zurückgeht, wo es unter der Rubrik „Sachsen" heißt: „Im Dorfe Altsellerhausen bei Leipzig liebten sich ein Jüngling von neunzehn Jahren und ein Mädchen von siebzehn Jahren, beide Kinder armer Leute, die aber in einer tödlichen Feindschaft lebten und nicht in eine Vereinigung des Paares willigen wollten. Am 15. August begaben sich die Verliebten in eine Wirtschaft, wo sich arme Leute vergnügen, tanzten daselbst bis nachts ein Uhr und entfernten sich hierauf. Am Morgen fand man die Leichen beider Liebenden auf dem Felde liegen: sie hatten sich durch den Kopf geschossen." Der Dichter änderte den Schluß insofern, als er die beiden nach einer in vollen Zügen genossenen Liebesnacht im Strome untergehen läßt. Das tragisch-schöne Ende ist sittlich tiefgegründet. Die Feindschaft der Väter stellt sich erbarmungslos zwischen die Liebenden, die doch voneinander nicht lassen können. Als sie zusammen von Vrenchens Vater überrascht werden, schlägt ihn Sali nieder, um die Geliebte vor seiner Wut zu schützen. Da der Vater von diesem Steinschlag den Verstand verliert, so steht nun ein ewiges Hindernis zwischen ihnen, das sie zur Trennung oder zum Tode treibt. Ihre ewige Vereinigung im Tode und mit einem letzten Glück ziehen sie schließlich vor. Mit wundervollen Farben sind besonders dieser Sonntagsspaziergang und die Fahrt des flußabwärts gleitenden Liebes- und Todesschiffes gemalt: „Als die Morgenröte aufstieg, tauchte zugleich eine Stadt mit ihren Türmen aus dem silbergrauen Strome. Der untergehende Mond, rot wie Gold, legte eine glänzende Bahn den Strom hinauf, und auf dieser kam das Schiff langsam überquer gefahren. Als es sich der Stadt näherte, glitten im Frost des Herbstmorgens zwei bleiche Gestalten, die sich fest umwanden, von der dunklen Masse herunter in die kalten Fluten."

Die Erzählung von den „Drei gerechten Kammachern" ist eine glänzende Satire auf die sogenannte Korrektheit der Gesinnung, hinter der sich niedrige Selbstsucht verbirgt. Drei Gesellen, der Sachse Jobst, der Bayer Fridolin und der Schwabe Dietrich, warten, ein jeder für sich, auf den Bankerott ihres Meisters, um dann das Geschäft in ihren Besitz zu bringen. Ein komischer Wettlauf entscheidet ihr Schicksal: Jobst erhängt sich, Fridolin verkommt, und Dietrich wird durch die Heirat mit der nicht minder „gerechten" Jungfer Züs Bünzlin vielleicht am härtesten bestraft.

Das Märchen „Spiegel, das Kätzchen" ist ganz in romantischem Stil gehalten.

1874 erschienen die neuen Seldwyler Geschichten, eröffnet durch die Märchennovelle „Kleider machen Leute": Ein armer Schneider gewinnt infolge einer Verkettung von Umständen die Tochter eines reichen Amtsrats zur Frau, die ihm am Ende treu

bleibt, selbst als sich herausstellt, daß er nicht der vornehme Herr ist, für den man ihn auf seinen feinen Anzug hin gehalten hat. Der Geschichte liegt eine wahre Begebenheit zugrunde, die sich in Wädensweil am Züricher See abgespielt hat.

Noch in Berlin entstanden waren die beiden Novellen „Der Schmied seines Glückes“ und „Die mißbrauchten Liebesbriefe“. Sie sowohl wie die letzte Seldwyler Geschichte „Das verlorene Lachen“ werden trotz ihrer originellen und sinnigen Einzelzüge weit überstrahlt von der historischen Novelle „Dietegen“, die sich gleichwertig neben „Romeo und Julia auf dem Dorfe“ stellt. Sie hieß ursprünglich „Leben aus Tod“ und wurde erst durch Kellers Freund Exner umgetauft. Wir befinden uns im fünfzehnten Jahrhundert. Auf Grund alter Rechtsbräuche, die Keller der Schrift Melchior Schülers „Die Taten und Sitten der Eidgenossen“ (1842) entnahm, rettet zuerst ein Mädchen namens Küngolt einen Knaben namens Dietegen vor dem Galgen. Dietegen, der nun mit ihr zusammen aufwächst, vermag ihr später das gleiche zu tun, da sie als Zauberin gehenkt werden soll, und nun sieht das seelisch wie äußerlich vielgeprüfte Liebespaar ungestörtem Glück in dem altvertrauten Heim der gemeinsamen Jugend entgegen.

Den neuen Seldwyler Geschichten folgten wenige Jahre später die „Züricher Novellen“, von denen die ersten drei in einen größeren Rahmen hineingestellt werden. Der Dichter schwankte bei der Titelwahl; ihn selbst, meinte er, würden Frankfurter und Stuttgarter Novellen wenig locken. Die Einleitung „Herr Jacques“ führt ein junges Züricher Herrchen vor, das danach strebt, ein Original zu sein und als solches zu gelten, bis ihm sein schalkhafter Pate zu Gemüte führt, daß nur der ein gutes Original sei, wer Nachahmung verdiene. „Nachgeahmt zu werden, ist aber nur der würdig, wer das, was er unternimmt, recht betreibt und immer an seinem Orte etwas Tüchtiges leistet, und wenn dieses auch nichts Unerhörtes und Erzursprüngliches ist.“ Der Pate erreicht seinen Zweck im wesentlichen dadurch, daß er „Herrn Jacques“ drei Geschichten erzählt, deren Helden wirkliche Originale, wenn auch ganz verschiedener Art, waren: „Hadlaub“, „Der Narr auf Manegg“ und „Der Landvogt von Greifensee“.

Der Held der ersten Novelle ist jener Züricher Minnesänger aus dem dreizehnten Jahrhundert, Johannes Hadlaub, dessen Gedichte die berühmte Manessische Liederhandschrift zieren. Diese befand sich damals, als Keller die Novelle schrieb, noch in Paris, wohin sie zur Zeit Napoleons I. aus Rom gewandert war. Nach Italien hatten sie im Dreißigjährigen Kriege die Spanier aus Heidelberg, wo sie jetzt wieder liegt, mitgenommen. Der Inhalt dieser Gedichte und die ihnen beigegebenen Miniaturbildnisse liefern dem Dichter den Stoff der Erzählung. Hadlaub, so nimmt er an, eines schlichten Bauern Sohn, wird durch das Abschreiben alter deutscher Minnelieder selbst zu nachahmendem Dichten angeregt, zumal Fides, die heimliche Tochter des Konstanzer Bischofs Heinrich von Klingenberg und der Züricher Fürstäbtissin Kunigunde von Wasserstelz, sein Herz erobert hat. Der Bischof und der Herr Rüdiger von Manesse († 1304) begünstigen im Interesse der Literatur dieses poetische Liebesspiel, müssen aber zuletzt erfahren, daß nicht das große Liederbuch allein den Vorteil davon hat: Fides reicht ihrem kunstsinnigen Verehrer höchst anmutig und bestimmt die Hand zu ehelichem Bunde.

Im „Narren auf Manegg“ wird den Nachkommen der Manesse, deren erster Ahnherr für das Jahr 1224 festgestellt ist, nachgespürt, zu deren illegitimem Zweig der geistesschwache letzte Insasse der Burg Manegg gehört. Züricher Chroniken aus dem sechzehnten Jahrhundert berichten in der Tat, daß nach einem Fastnachtsgelage im Jahre 1409 übermütige Junker vor die verfallene Burg gezogen seien, die seit 1393 in den Besitz des Züricher Klosters Selnau übergegangen war, und Feuer an die Trümmerreste gelegt hätten, in denen dann der „Narr“, Buz Falätscher genannt, umgekommen sei. Bei Keller wird Buz samt dem von ihm gestohlenen Hadlaubschen Liederbuch gerettet, aber der Schrecken, den er ausgestanden hat, tötet ihn.

Im achtzehnten Jahrhundert spielt „Der Landvogt von Greifensee“, eine Novelle, die innerhalb des Jacques-Rahmens wieder weitere Einzelerzählungen umrahmt. Salomon Landolt, der Landvogt, erzählt seiner braven Schaffnerin Marianne die Geschichte seines Herzens, das von fünf geliebten Frauen aus sehr verschiedenen Gründen abgelehnt wurde: Salome, Figura, Wendelgard, Barbara und Aglaja. Er ladet sie nun alle zu sich ein, sie kommen auch, und in herzlicher Harmonie und mit einer drolligen Probe auf die Echtheit ihrer Gesinnung gegen ihn verläuft diese wehmütige Feier gemeinsamer Erinnerungen aus der Jugendzeit. Die Quelle des Dichters war die Landolt-Biographie von David Heß (1820); denn der Landvogt ist eine historische Persönlichkeit, mit dem Goethe wiederholt zusammentraf, und an dem Wieland, Klinger, Lenz, Pestalozzi und andere ihre Freude hatten. 1776 war er in Berlin, wo ihn Friedrich der Große für seinen Dienst gewinnen wollte und der alte Zieten sowie Chodowiecki freundschaftlich mit ihm verkehrten. Seit 1781 war er Landvogt von Greifensee bei Zürich. An der Spitze seines Haushalts stand wirklich, getreu nach der Quelle gezeichnet, Marianne Klaißner († 1808). Von seinen Erlebnissen in der Liebe weiß sein Freund Heß freilich nur zu berichten, daß er „heftige Leidenschaft nie, hingegen innige Anhänglichkeit in verschiedenen Epochen gegen zwei Frauenzimmer empfunden“ habe, „die seiner Achtung allerdings würdig waren“. Im Jahre 1818 ist er gestorben. Keller hat noch manche andere Quelle für Einzelzüge verwertet, so aus dem Pestalozzi-Buche der Frau Zehnder-Stadlin mehreres über die Familie des Reformationsherrn Leu. Die Hauptrolle für diese prächtige Junggesellenapotheose in Prosa aber sind sicherlich Kellers eigene Herzenserlebnisse; so will man in Figura Leu, der reizendsten dieser Gestalten, Luise Rieter, in Aglaja Johanna Kapp wiedererkennen. Nicht unerwähnt bleibe, daß in der Figuranovelle auch der alte Züricher Dichter Bodmer auftritt.

Zu dieser ganzen Rahmengeschichte, die der Name des Herrn Jacques bezeichnet, traten dann noch die beiden Erzählungen „Das Fähnlein der sieben Aufrechten“ und „Ursula“. Das „Fähnlein“, gesondert schon 1861 in Auerbachs „Volkskalender“ veröffentlicht, war der Wirklichkeit getreu nachgebildet. Sieben Handwerksmeister, Feinde der Aristokraten und Pfaffen, einige noch mit Kellers Vater befreundet, bildeten eine Gesellschaft, die wöchentlich zweimal zusammenkam, 1842 zum eidgenössischen Sängerfest nach Aarau fuhr, wo dann der junge Karl Wuhrmann ihr Fähnlein trug, und 1844 zum Freischießen nach Basel zu reisen beschloß. Da aber hierfür keiner die Rede

übernehmen wollte, kam es zunächst zu einer gutgemeinten Schlägerei unter den alten Krachern. Keller flocht in diesen stachligen Kranz eidgenössischer Kernhaftigkeit die frischen Rosen der Jugend, die doch, wenn sie auch das Alter ergänzen und stützen muß, so gut zu dem Gesamtbilde stimmt. Als Hermine ihren Karl küßt, da sagt sie nur: „Nun muß es aber recht hergehen bei uns! Mögen wir solange leben, als wir brav und tüchtig sind, und nicht einen Tag länger!"

Die letzte der Züricher Novellen, „Ursula", führt uns in die Reformationszeit. Ursprünglich war sie nach ihrem Helden „Hansli Gyr" betitelt. Auf dem Hintergrund der geschichtlichen Ereignisse in der Schweiz von 1525 bis 1531 malt Keller ein rührendes Lebens- und Liebesbild. Großartig ist die Schilderung der Schlacht bei Kappel, in der Zwingli fällt und Ursula ihren Geliebten dem sicheren Tode entreißt.

Ein Novellenzyklus von feinstem Goldwert, wiederum in Form einer Rahmenerzählung, ist das „Sinngedicht", das als Buch 1882 erschien.

Der Naturforscher Reinhart hat infolge von Augenschmerzen keine Lust zur Stubenarbeit mehr und begibt sich an einem Sommermorgen auf Reisen, begleitet von einem soeben gelesenen Sinngedicht des alten Logau, das ihn zum Nachdenken veranlaßt:

Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen?
Küss' eine weiße Galatee: sie wird errötend lachen.

Er möchte die Probe auf das Exempel machen und die zur Frau nehmen, bei der sich der Spruch bewahrheitet. Eine hübsche Zöllnerin, die an der Brücke den Zoll fordert, läßt sich zwar küssen, lacht aber bloß dazu, ohne zu erröten. Ein Pfarrerstöchterlein, bei dem er es dann versucht, wird rot, lacht aber nicht. Bei der Wirtstochter im „Waldhorn" fällt der Kuß ganz aus, da das Ergebnis bei dieser Jungfrau von vornherein aussichtslos erscheint. Reinhart reitet weiter und verirrt sich in einem großen Park, wo ihn die — von der Pfarrerstochter ihm schon genannte — schöne Lucie trifft und in das Landhaus ihres Oheims, eines Obersten, führt. Hier kommt es nun zu einer Unterhaltung über das Sinngedicht und damit über die Voraussetzungen einer glücklichen Ehe. Reinhart behauptet, Gleichheit des Standes und Geistes sei am Ende entbehrlich. Darauf erzählt Lucie als Gegenbeweis die Geschichte der „Törichten Jungfrau", jener Wirtstochter Salome. Reinhart antwortet mit den Erzählungen von „Regine" und der „Armen Baronin". Im ersten Falle handelt es sich um eine Ehe, die wegen Mangels an gegenseitiger Offenheit zur Tragik führt, im zweiten um eine Heirat aus Mitleid. Der Oberst erzählte nun eine gegen Reinharts Ansicht gerichtete Liebesgeschichte, die seiner eigenen Eltern: „Die Geisterseher", auf die Reinhart, indem er sich gegen die Überhebung des weiblichen Geschlechts wendet, mit der Geschichte des portugiesischen Admirals „Don Correa" erwidert. Dieser muß seine erste Frau trotz ihrer scheinbaren Bildung schließlich hängen lassen, findet dagegen volles Glück in seiner zweiten Ehe. Keller warf dabei die Erlebnisse des geschichtlichen Admirals (1594—1688) und eines gleichnamigen spanischen Abenteurers († 1557) zusammen. Lucie erzählt jetzt zum Schluß die „Berlocken"-Geschichte, die Keller aus Grimms Correspondance littéraire (1777) geschöpft hat: eine Indianerin verspricht einem französischen Edelmann ihre Liebe nur, um seine Uhrberlocken zu erhalten, die

dann ihr Bräutigam an der Nase trägt. Inzwischen aber haben Reinhart und die schalkhafte Lux einander gefunden, sie setzen das Sinngedicht Logaus selbst mit bestem Erfolge in die Wirklichkeit um. „Bei Gott“, sagt Lucie danach, „jetzt haben wir doch Ihr schlimmes Rezept von dem alten Logau ausgeführt! Denn daß es mich gelächert hat, weiß ich, und rot werde ich hoffentlich auch geworden sein.“

Paul Heyse war von dem Schluß ganz entzückt. „Die Szene vor der Schusterstube“, schreibt er am 12. Oktober 1881 an Keller, „wie da mitten aus dem verrückten Singsang und der ganzen herrlichen Armseligkeit der Situation die lang herangeglommene Verliebtheit plötzlich in einer hellen Flamme aufschlägt und sie, ohne viel Wesens zu machen, sich küssen, das ist so einzig schön, so, wie nur Du es machen kannst, daß ich auch jetzt wieder, da ich es zum zweiten Male las, vor lauter Vergnügen die Augen übergehen fühlte.“

Als Novellen kann man auch Kellers „Sieben Legenden“ bezeichnen, die ursprünglich in das Sinngedicht — die alten Galateanovellen — hineingearbeitet werden sollten, schließlich aber ganz aus diesem Zusammenhange gelöst wurden. Entworfen schon 1854/55, traten sie doch erst 1872 ans Licht. Sie sind das Schönste, was Keller außer seinem Abendlied geschrieben hat, tiefsinnig und doch anmutig leicht, von rührender Innigkeit und weihevollem Ernst und doch schalkhaftem, sonnigem Humor. Den geplanten Zusatz zum Titel „Auf Goldgrund“ ließ er auf Vischers Rat als prätentiös fallen. Seine Quelle ist die kirchlich gehaltene Legendensammlung Theobul Kosegartens (1804), der seinerseits mittelalterlichen Legendenwerken in Prosa nacherzählt.

Man kann zwei Gruppen unterscheiden: drei Legenden, die zu den Heidenchristen nach Alexandria und an den Pontus Euxinus führen, und drei Marienlegenden. Für sich steht das Tanzlegendchen.

Der ersten Gruppe gehören an „Eugenia“, „Dorotheas Blumenkörbchen“ und „Der schlimm-heilige Vitalis“, die sämtlich in seiner Quelle vorgezeichnet waren. Bei dem Vitalis denkt man u. a. an die Legende von der heiligen Thais, der Buhlerin, und dem heiligen Paphnutius. Die beiden ersten Marienlegenden, „Die Jungfrau und der Teufel“ und „Die Jungfrau als Ritter“ bilden eine zusammenhängende Einheit, denn nachdem die Jungfrau Maria in dem ersten Stück die schöne Bertrade von ihrem schändlichen Gatten und den Nachstellungen des Teufels befreit hat, sucht sie ihr im zweiten einen bessern Gemahl, den braven Zendelwald. Die dritte Marienlegende, „Die Jungfrau und die Nonne“, behandelt ein besonders bekanntes und dichterisch verwertetes Motiv: wie eine schöne Nonne, die das Kloster um der Liebe willen verläßt, in ihrer Gestalt von der Jungfrau Maria jahrelang dienstlich vertreten wird, während sie inzwischen ihrem Gatten acht Söhne geboren hat, die höchste Gabe, die sie dem Himmel darbringen konnte. Dieser Zug gesund-fröhlicher Weltlichkeit charakterisiert Kellers Legenden, obwohl sie ganz himmelsselig und naiv dreinschauen. Das „Tanzlegendchen“ ist eine Dichtung von einer Zartheit und Wortmusik, daß man es anzurühren sich scheut, in der Besorgnis, es könne zergehen wie Schaum auf sonnenbestrahlten Wellen.

Kellers Romanen und Novellen ist anhangsweise noch anzureihen seine Verserzählung „Der Apotheker von Chamounix“. In der Zeit, da Heines

„Romanzero" (1851) erschien, las er in der Zeitung von einem Apotheker, dem seine eifersüchtige Geliebte einen lächerlichen Tod zugedacht habe. Schon 1852/53 geplant mit dem Nebentitel „Der kleine Romanzero", erschien die Dichtung doch erst 1883.

Im ersten Teil wird die Geschichte von dem Apotheker Titus in Chamounix erzählt. Die Handschuhhändlerin Rosalore, seine Geliebte, eifersüchtig auf das Bergmädchen Klara, strickt ihm eine Halsschärpe, die sie mit Schießbaumwolle ausstopft. Titus, ein eifriger Jäger, legt die Schärpe auch wirklich zur Steinbockjagd um und geht davon, während Rosalore ihm heimlich nachfolgt. Als sie auf einer Felsenklippe erscheint, hält er sie für ein Wild und erschießt sie, wobei jedoch ein Funke die Schärpe entzündet. Der Kopf wird ihm abgerissen. Mit dem Totenvolk müssen nun beide über den Berggrat wandern: er trägt die Schärpe und sie seinen Kopf.

Im zweiten Teil wird zunächst Heines „Romanzero" berührt. Dann sieht Keller, wie Heine mit dieser Dichtung um Mitternacht sich von seinem Schmerzenslager erhebt, um Gott zu suchen. In der Halle der Unsterblichkeit trifft er zuerst seinen alten Gegner Platen, dann Goethe, Schiller und Lessing, bis plötzlich sein grimmiger Feind Börne vor ihm steht. Als sie einander anfauchen, droht Lessing sie in ein überschimmeltes Tintenmeer hinabzuschmeißen. Da nun Heine von Börne einen Stoß erhält, damit er hinabfalle, erwacht er in seinem Pariser Schlafzimmer. Zuletzt aber sieht der Dichter ihn im Sterben und dann auf dem Montmartre im Grabe liegen. In der Nacht öffnen sich die Gräber, und die Toten umkreisen die neue Gruft. Heine wird von ihnen auferweckt, auf sechs Grisettenschultern zum Tal von Chamounix und dann zu den eisigen Spitzen des Montblanc getragen, wo im kalten Reinigungsort der armen Seelen die tote Klara des Apothekers Titus ihre Leidenschaft abbüßt.

In dieser merkwürdigen Vermischung der Literatursatire mit naiven Naturvorstellungen gibt es prächtige Partien, die bekannter zu sein verdienen, als sie es sind. Bei der Darstellung Platens war bereits davon die Rede.

Was Keller auch darstellen mag, Fröhliches oder Tragisches: hell wird es vor uns ausgebreitet. Das unterscheidet ihn von der stimmungsvollen Dämmerungskunst Theodor Storms. Was er schreibt, behält auch in der Trauer sonnige Züge. Seine Dichtungen sind farbenfroh wie ein liebevoll gepflegter Blumengarten, in dem jeder etwas für sich finden mag; denn Keller verlangt gewiß nicht, daß — wie es in Lessings „Nathan" heißt — „allen Bäumen eine Rinde wachse". Er selbst stellte die höchsten Anforderungen an sich und ließ lieber ein Manuskript jahrzehntelang in seinem Pult liegen, als daß er irgendwelche Zugeständnisse machte. Aus der Schmelzhütte seiner Werkstatt, in der unablässig das Gute zum Besseren, das Bessere zum Besten umgegossen wurde, ging nichts hervor, was man nicht in seiner Art vollkommen nennen könnte.

Heute, da an Kellerausgaben und Kellerbiographien kein Mangel ist und das hundertjährige Jubiläum einen wahren Begeisterungssturm im deutschen Blätterwald verursacht hat, kann man freilich kaum verstehen, daß auch ein solcher Dichter, der doch zum Volke so sprach, wie es von Herz zu Herzen geht, so schwer sich zu öffentlicher Anerkennung hat durchringen müssen. Aber gerade seine Charakterkraft, die nicht rechts noch links sah, und ihm freilich für sein ganzes Leben die trotzige Selbständigkeit ver-

bürgt hat, mag sich zunächst zwischen ihn und den Ruhm gestellt haben. Diese machtvolle Persönlichkeit ist es, die wir in Liliencrons Widmung erkennen:

> Meister, du siegtest! Und einerlei
> War dir der Hämischen Unkengeschrei:
> Auf der Schulter das mächtige nackte Schwert,
> Lehntest du an deinem Tempelherd.

5. Conrad Ferdinand Meyers Leben.

Das Leben und die Kunst des dritten großen Schweizer Dichters im neunzehnten Jahrhundert lassen sich nicht wie bei Keller von der ersten Jugend an als Einheit verfolgen. Seine erste Prosanovelle, „Das Amulett", hat Meyer erst mit 47 Jahren vollendet, und seine ersten Gedichte ließ er mit 39 Jahren erscheinen.

Am 12. Oktober 1825 wurde Conrad Ferdinand Meyer als Sohn eines Regierungsrats in Zürich geboren. Sein Vater sowohl wie seine Mutter gehörten alten Patrizierfamilien an. Der streng konservativ gerichtete Vater hatte ursprünglich dieselbe Stellung eines Staatsschreibers wie später Gottfried Keller inne. „Die beiden Ehegatten", erzählt der Schweizer J. C. Bluntschli in seinen „Denkwürdigkeiten", „hatten etwas fast jungfräulich Zartes und Feines. Meyer war ein echter Republikaner, schlicht und verständig . . . . . Sie erschien mir wie das lebendig gewordene Ideal der Weiblichkeit. Sie war tief religiös, aber nicht unduldsam und nicht kopfhängerisch. Es war etwas Ungewöhnliches und daher Unberechenbares in ihr. Dadurch war sie ihrem Manne, so hochgebildet er war, doch geistig überlegen."

Der Vater starb schon 1840, also in des Dichters fünfzehntem Lebensjahre, so daß die Erziehung der beiden Kinder, Conrad Ferdinands und seiner Schwester Betsy, die dem Bruder später ein Buch Erinnerungen gewidmet hat, der festen, sicheren Hand beraubt wurde. Unter der Führung der phantasievollen Mutter kam der Knabe ins Träumen hinein. Vor allem aber erhielt sein Leben schon früh etwas Zielloses und Ungewisses, was stets auf ihm gelastet hat. „Der Fünfzehnjährige", erzählt seine Schwester, „sollte sich für ein bestimmtes Berufsstudium entscheiden. Solange der Vater lebte, hatte er sich eine solche Frage nicht gestellt. Es wurde angenommen, er steige durch die Klassen des Gymnasiums, studiere dann an der Universität und verfolge die väterliche Laufbahn; denn zum Theologen oder Mediziner zeigte er weder Beruf noch Anlage. Ein rein wissenschaftliches oder nach eigenem Ermessen kombiniertes Studium lag damals für ihn außer dem Bereiche der Möglichkeit und der Gedanken. Die juristische Laufbahn führte in den Staatsdienst." Nun entwickelten sich aber nach des Vaters Tode die politischen Verhältnisse in demokratischer Richtung, so daß solchen Familien wie der des Dichters der geeignete Boden für die Aufnahme und politische Wirksamkeit entzogen war.

Zunächst ging er 1843 für ein Jahr nach Lausanne, um seine Schulkenntnisse zu vervollständigen. „Ich gab mich", erzählt er selbst, „widerstandslos den neuen Eindrücken der französischen Literatur hin und ließ Klassiker und Zeitgenossen auf mich wirken, die klassische Komik Molières nicht weniger als den lyrischen Taumelbecher

Alfred de Mussets." Es waren aber weniger französische als vielmehr romanische Einflüsse schlechthin, die jetzt auf ihn wirkten, denn auch in das Italienische lebte er sich damals ein. „Nicht als ein gesellschaftlich schneidig gewordener junger Mann", berichtet Betsy, „der das unserer Mutter liebe Französisch fließend und gern gesprochen hätte, kam er zurück, wie sie es vielleicht gehofft hatte, da diese Freude anderen Müttern widerfahren war, sondern als ein Kopf voll gärender Ideen, mit breiter, stark ausgeprägter, von üppigem Haar umkrauster Stirn auf einem, meinte sie, ‚unbeugsamen' Nacken, der wie ihr schien, im täglichen Leben noch weniger Raum hatte, als da er fortging. Auch verlautete, in Lausanne habe er mehr Italienisch getrieben als Französisch . . . . Die Franzosen haben nie etwas anderes als eine urdeutsche Natur in meinem Bruder erkennen wollen . . . . . Der große segenbringende Sturm, der endlich seine Segel füllte, und durch den sein Schiff die hohe See gewann, war die Auferstehung des Deutschen Reiches." Damals freilich stellte er in seinem Zimmer Autoren auf, die er in Lausanne gekauft hatte: Viktor Hugo, George Sand, Lamennais, Joseph de Maistre, Musset und Dante. Und es kam doch so, daß er sich einstweilen der deutschen Sprache schriftlich gar nicht mehr bediente. „Das deutsche Sprachgefühl", sagt seine Schwester, „ging unter in der Masse seiner vielsprachigen Lektüre aus Mangel an Übung, da er ein Einsamer wurde."

Nachdem er auch in Genf seine Bildung ergänzt hatte, legte er in seiner Vaterstadt die Reifeprüfung ab und studierte dann Jura und Geschichte, ohne daß seine Mutter irgendwie seine persönlichen Neigungen und Liebhabereien zu begrenzen suchte. Die Familie war wohlhabend, ein dringendes Erwerbsziel also war nicht gegeben. Darin lag aber zugleich für eine so sensible Natur eine Gefahr. „Einmal", sagt er, „hat mich die Ziellosigkeit meines Daseins fast zur Verzweiflung gebracht, und nur eine schnelle Flucht in die französische Schweiz hat mich gerettet. Was mich dann wieder neu belebte, waren wiederholte Reisen ins Ausland." Er las, studierte, zeichnete, wandte sich jeder Kunst zu, machte zum Ausgleich auch Hochtouren ins Gebirge, ritt und schwamm, ohne doch zu harmonischer Ausbildung seiner Anlagen und selbständiger Arbeit zu gelangen.

1852 mußte er in die Heilanstalt Préfargier bei Neuenburg übersiedeln. „Er ist nicht krank", lautete der Spruch der dortigen Ärzte, „aber er ist kein harmonisch besaiteter, gleichmäßig ausgestatteter und entwickelter Normalmensch. Daß er diese lange Abgeschlossenheit ertragen hat, deutet auf die Widerstandskraft seiner reinen, unverdorbenen Natur. Jetzt gilt es neu anfangen! Nicht mehr in die alten Verhältnisse zurück."

Großen Einfluß gewann auf ihn der Professor Vulliemin, der Historiker der Schweizer Reformation, der ihm besonderes Interesse für geschichtliche Vorgänge einflößte, ihm die Reformationsepoche näherbrachte und ihn tiefer auch in die französische Literatur einführte. Er regte ihn an, Augustin Thierrys „Récits des temps Mérovingiens", deren poetische Kraft ihn schon früher gefesselt hatte, zu verdeutschen.

Schwer traf ihn der Tod seiner Mutter, den sie, schon längere Zeit gemütskrank, in den Wellen des Neuenburger Sees selbst gesucht hatte. Es war im Herbst 1856.

„Wir ahnten etwas davon", schreibt Betsy, „wenn wir die immer blasser, feiner und schwächer Werdende ansahen."

Der Dichter ging nun ins Ausland, zuerst nach Paris, dann (1858) in Betsys Begleitung nach Rom. Was namentlich Italien für ihn bedeutete, das beweisen seine Renaissancenovellen. „Wie groß und entscheidend die Eindrücke waren", sagt seine Schwester, „die er während seines nicht viel über zwei Frühlingsmonate dauerden Aufenthaltes in Rom empfing, wie voll von Ideen, künstlerischen Stoffen, Anregungen jeder Art er nach Hause kehrte, läßt sich nicht beschreiben ..... Wo sein Fuß hintrat, standen Gestalten der klassischen Vergangenheit vor ihm auf oder traten ihm die historischen Erinnerungen aus dem mittelalterlichen Rom und der Geschichte der Päpste entgegen. Der Bücherstaub fiel ab von seiner einsam gewöhnten Seele."

Von der Stadt Zürich zog er nun fort und bewohnte verschiedene Landhäuser am See, in Küsnach und in Meilen, wo er in den sechziger Jahren mit dem Ehepaar François Wille und Elisa Wille in Verkehr trat, die ihn zu poetischer Gestaltung lebhaft ermutigten. Seine Werbung um Clelia Weidmann war erfolglos. Die stille und liebliche, dem Leben ohnehin fremde junge Dame starb bald darauf.

1864 ließ der Dichter „Zwanzig Balladen von einem Schweizer" erscheinen und unter seinem Namen 1869 die „Romanzen und Bilder". Aber erst der Krieg 1870/71 gab seiner Poesie den entscheidenden Anstoß. In diesem Winter entstand das Versepos „Huttens letzte Tage", das 1871 erschien, 1872 „Engelberg". Dann folgten die Prosanovellen, eröffnet 1873 mit dem „Amulett".

„1870 war für mich das kritische Jahr", hat C. F. Meyer selbst gestanden. „Der große Krieg, der bei uns in der Schweiz die Gemüter zwiespältig aufgeregt, entschied auch einen Krieg in meiner Seele. Von einem unmerklich gereiften Stammesgefühl jetzt mächtig ergriffen, tat ich bei diesem weltgeschichtlichen Anlasse das französische Wesen ab." Huttens rein deutsches Bild erscheint auf diesem Hintergrund wie eine erste Zukunftshoffnung aus alten Tagen. Der Dichter erzählt, daß Hutten seinen letzten Zufluchtsort auf der Ufenau, der kleinen grünen Insel im Züricher See, erreicht hat, von dem Pfarrer gastfreundlich aufgenommen worden ist und nun in seinen letzten Tagen sein Leben noch einmal in Gedanken vorüberziehen läßt. Ignatius Loyola, auf einer Wallfahrt nach Einsiedeln begriffen, landet an dem Eiland und ist für eine Nacht Huttens Gast. Von dem nahen Etzel kommt der abenteuerliche Parazelsus herüber, um als Arzt dem Kranken den Puls zu fühlen. Auch der flüchtige Herzog Ulrich von Württemberg erscheint, dem Sterbenden zum letzten Ärgernis. So fehlt es der Dichtung trotz ihrer idyllischen Ruhe nicht an Bewegtheit der Handlung. Charakteristisch aber für das Ganze ist die Festigkeit der Gesinnung bei diesem echt deutschen Ritter, die sich besonders am Schluß seiner einzelnen Betrachtungen und Kernsprüche zeigt, in Verbindung mit der Gewißheit des nahen Todes, der eine tiefe Wehmut und letzte Lebensfreude inmitten der schönen Schweizer Berge in ihm erweckt:

Nicht allzu köstlich, reiche Erde, hast
Du mich bewirtet, deinen armen Gast!

Nun nehm' ich Urlaub und zur Scheidezeit
Erweisest du mir alle Lieblichkeit.

Das romantische Versidyll „Engelberg“, von dem Dichter Verslegende genannt, ist im wesentlichen eine poetisch zarte Schilderung der Tallandschaft, nach der es den Namen trägt.

Im Oktober 1875 vermählte sich C. F. Meyer mit Luise Ziegler, die ebenfalls aus einem Züricher Patrizierhause stammte — sie war die Tochter eines eidgenössischen Obersten. Nach der Hochzeitsreise, die das Paar nach Südfrankreich und Korsika führte, kaufte Meyer 1877 einen Landsitz in Kilchberg bei Zürich. Ein Jahr vorher war sein Roman „Jürg Jenatsch“ erschienen. In Kilchberg entstanden seine andern Meisterwerke: „Der Heilige“ (1880), „Die Hochzeit des Mönchs“ (1884), „Die Richterin“ (1885), „Die Versuchung des Pescara“ (1887) und „Angela Borgia“ (1891); daneben die kleineren Erzählungen „Der Schuß von der Kanzel“ (1878), „Plautus im Nonnenkloster“ (1882), „Gustav Adolfs Page“ (1882) und „Die Leiden eines Knaben“.

Wiewohl sich mit seinem steigenden Ruhm auch die Besucher mehrten, gab der Dichter doch sein zurückgezogenes Leben nicht auf. Er war mit überfeinen, höchst reizbaren Gefühlsorganen ausgestattet und wehrte alle heftigen Eindrücke ab. Leidenschaftliches Auftreten und stürmische Persönlichkeiten waren ihm ein Greuel. Sogenannten „Szenen“ ging er sorgfältig aus dem Wege. Ebenso vermied er alles Rhetorische und Theatralische. Vorträge politischer und religiöser Natur regten ihn nicht an. Alles Gewalttätige erschien ihm als innerlich unwahr. Konflikten und seelischen Erschütterungen waren seine Nerven nicht gewachsen. So lenkte er fein und liebenswürdig auch das Gespräch stets in ruhige Bahnen, wo keine Zusammenstöße zu drohen schienen. Im Gegensatz zu Gottfried Keller, mit dem er häufig, besonders in den Lesesälen der Züricher Museumsgesellschaft, zusammentraf, war er jedem Wirtshausleben abgeneigt. Den feinsten Luxus nannte er gute Luft, die er in seinem Garten und seinen weiten Räumen reichlich zur Verfügung hatte. Mit seinen alten Freunden aus der Jugendzeit versammelte er sich gern in ihrem oder seinem Hause, wobei die Bewirtung Nebensache blieb. Am liebsten trank er den dunkelroten Veltliner Wein, den auch Scheffel bei der Schilderung des St. Galler Festmahls im „Ekkehard“ rühmend erwähnt. Den Vorraum zu seinem Arbeitszimmer durfte man nur mit schüchternen Sohlen betreten, denn auch die leiseste Störung mußte von ihm ferngehalten werden. Mehr als das Geräusch der Räder auf der Straße störten ihn Reden, die anzuhören er gezwungen war.

Von seiner Arbeitsweise entwirft wieder seine Schwester ein anschauliches Bild: „Da ihn die mechanische Übung des Schreibens bei seiner Kurzsichtigkeit, seinem hohen Wuchs und seiner nicht zu sitzender Lebensart eingerichteten bewegungsbedürftigen Natur mehr ermüdete als mich, so zog er es vor, in seinem großen Zimmer auf- und niedergehend, das Blatt mit seinen Notizen in der Hand oder im Freien seine Zigarre rauchend, zu improvisieren und mich das Gehörte mit der Feder fixieren zu lassen . . . . . Was seine poetische Gestaltungskraft selbst betrifft, so stand ich mit immer neuer Überraschung vor dem Wunder einer jeden seiner neuen Schöpfungen. Wohl verstand ich sie, wußte sie zu werten und freute mich daran; wie aber dies Schöne auf einmal leben-

dig geworden war und dastand, wußte ich nicht zu erklären . . . . . In der nächsten Morgenfrühe gestaltete er dann das Werk mit erneuter Kraft um. Er korrigierte nicht im einzelnen. Es entstand etwas Neues, oft ganz Umgeschaffenes. Sein gewolltes Ziel erreichte er gewöhnlich in zwei Schwüngen, selten auf den ersten Wurf." Jede seiner Schöpfungen wühlte ihn aufs tiefste auf, rang sich nur unter Schmerzen von ihm los, zumal er, wiederum im Gegensatz zu Keller und auch zu Storm, eine durchaus humorlose Natur war. Selten schwingt der Humor in seinen Dichtungen mit — etwa in der Novelle „Der Schuß von der Kanzel", der ersten nach seiner glücklichen Vermählung.

Im Jahre 1880 ernannte ihn die Züricher Universität zum Dr. h. c. In ruhigem Glück schien der Lebensabend heraufzuziehen. Aber das dunkle Schicksal stand schon bereit. Auf Grund der von der Mutter ererbten Schwermut und infolge Überanstrengung entwickelte sich 1892 eine Gehirnkrankheit, die den Dichter in die Heilanstalt Königsfelden bei Brugg trieb. Nach einigen Monaten scheinbar wiederhergestellt, hat er doch die frühere Gesundheit und zumal seine Schaffenskraft nicht wiedergewonnen. Einen geplanten Hohenstaufenroman, der das Verhältnis Friedrichs II. zu seinem Kanzler Peter von Vinea zeichnen sollte, sowie eine schweizerische Erzählung „Der Dynast", die den letzten Toggenburger zu behandeln unternahm, hat er nicht mehr ausführen können.

Am 28. November 1898 ist Conrad Ferdinand Meyer in Kilchberg gestorben.

6. C. F. Meyers Lyrik.

Von der Ballade ist C. F. Meyer ausgegangen. Das ist ein deutliches Zeichen, daß auch sein Talent im Grunde vorwiegend episch war. Einst weit unterschätzt, wird seine Lyrik jetzt beinahe als die bedeutendste künstlerische Tat der zweiten Jahrhunderthälfte gepriesen. Während man ihm früher vorwarf, er beherrsche lyrisch nur die äußere Form, feiert man nunmehr gerade das tiefe Erleben, das sich in diesen Dichtungen spiegelt. Wie gewöhnlich dürfte die Wahrheit in der Mitte liegen. Meyer war kein Augenblickslyriker, dem auf einen Wurf ein ergreifendes Lied gelang. Man vergleiche nur einmal seine beiden ersten schwachen Sammlungen „Balladen" und „Romanzen und Bilder" mit den „Gedichten" von 1882: wie in einen Jungbrunnen sind die Dichtungen hinabgestiegen, jetzt erst sind sie seines Namens würdig. Und wir treten diesem Dichter sicherlich nicht zu nahe, wenn wir gerade seine künstlerischen Formen rühmen, jene wandelbar reiche Sprach- und Verskunst, die Gottfried Keller treffend „Brokat" genannt hat. Sie ist es, die zuletzt seiner Prosa den unterscheidenden Charakter gibt.

Daß ein Meister der historischen Novelle in der Ballade und Romanze das Höchste schafft, setzt nicht in Erstaunen. Wir brauchen hierbei nicht zu verweilen, vielmehr nur auf unsterbliche Schöpfungen hinzuweisen wie „Die Füße im Feuer", die „Bettlerballade", „Die Söhne Haruns", „Michelangelo", „Das Auge des Blinden", „Das verlorene Schwert", „Kaiser Friedrich II.", „Das Glöcklein", „Die Schlittschuhe",

„Die Rose von Newport", „Der Kaiser und das Fräulein", „Die kleine Blanche", „Alte Schweizer" und „Nach einem Niederländer". Es sind mehr oder minder kleine Novellen in Versen, edelster Wein in fein geschliffenem, blitzendem Pokal. Als Probe sei hier eine der kürzesten dieser Versnovellen zitiert: „Camoens".

Camoens, der Musen Liebling,
Lag erkrankt im Hospitale.
In derselben armen Kammer
Lag ein Schüler aus Coimbra,
Ihm des Tages Stunden kürzend
Mit unendlichem Geplauder.

„Edler Herr und großer Dichter,
Was sie melden, ist es Wahrheit?
Daß gescheitert eines Tages
Am Gestad von Coromandel
Sei das undankbare Fahrzeug,
Das beehrt war, Euch zu tragen?
Daß Ihr, kämpfend in der Brandung,
Mit der Rechten kühn gerudert,
Doch in ausgestreckter Linken
Unerreicht vom Wellenwurfe
Hieltet Eures Liedes Handschrift?
Schwer wird solches mir zu glauben.
Herr, auch mir, wann ich verliebt bin,
Sind Apollos Schwestern günstig;
Aber ging' es mir ans Leben,
Flattern meine schönsten Verse
Ließ' ich wahrlich mit dem Winde,
Brauchte meine beiden Arme!"
Antwort gab der Dichter lächelnd:
„Solches tat ich, Freund, in Wahrheit,
Ringend auf dem Meer des Lebens!
Wider Bosheit, Neid, Verleumdung
Kämpft' ich um des Tages Notdurft
Mit dem einen dieser Arme.
Mit dem andern dieser Arme
Hielt ich über Tod und Abgrund
In des Sonnengottes Strahlen
Mein Gedicht, die Lusiaden,
Bis sie wurden, was sie bleiben."

Es ist nun sehr interessant zu sehen, wie das epische Talent den Dichter bis weit in die kleine und fein abgetönte Stimmungslyrik hinein begleitet. Wie bei kaum einem anderen vermählt sich bei ihm die plastische, seelenruhige Erzählung mit persönlicher Empfindung und innerlicher Wahrnehmung. In den „Toten Freunden" berichtet er von einer Fahrt auf dem See, als er „mit lauter jungem Volk" gezecht: da denkt er seiner toten Freunde, mit denen er einst beim Glase saß:

In den Fluten braust ein sturmgedämpfter Chor,
Becher läuten aus tiefer Nacht empor.

C. F. Meyers einzelne Strophen sind kleine, für sich fertige Bildchen unter Glas und Rahmen, die gar nicht des ganzen Zusammenhanges bedürfen, um zu wirken. Das starke Leben, das in ihnen pulst, erscheint geläutert durch die Kunst. Die Vorgänge, denen der Epiker folgt, werden gleichsam lyrisch vergoldet.

Der schöne Tag.

In kühler Tiefe spiegelt sich
Des Julihimmels warmes Blau,
Libellen tanzen auf der Flut,
Die nicht der kleinste Hauch bewegt.

Zwei Knaben und ein ledig Boot —
Sie sprangen jauchzend in das Bad.
Der eine taucht gekühlt empor,
Der andre steigt nicht wieder auf.

Ein wilder Schrei: „Der Bruder sank!“
Von Booten wimmelt's schon. Man fischt.
Den einen rudern sie ans Land,
Der fahl wie ein Verbrecher sitzt.

Der andre Knabe sinkt und sinkt
Gemach hinab, ein Schlummernder,
Geschmiegt das sanfte Lockenhaupt
An einer Nymphe weiße Brust.

Der Tod ist hier in Schönheit untergegangen, alle schreckenden Züge sind ihm genommen. Das ist die Abklärung durch die Macht der poetischen Sprache, die C. F. Meyer zu Gebote steht.

Man kann immer wieder beobachten, wie bei ihm ein inneres Erlebnis und Formtalent miteinander ringen, wie das hochgehende Gefühl plötzlich in Eis getaucht, in Marmor gehauen wird. Es gibt kein schöneres Beispiel für diese Kraft, das Leben von seiner Begrenzung abzulösen und zu verewigen, ein Inneres nach außen hin zu vergegenständlichen, als eines der Meisterwerke unter seinen Gedichten, „Die gegeißelte Psyche“:

Wo von alter Schönheit Trümmern
Marmorhell die Säle schimmern,
Windet blaß und lieblich eine
Psyche sich im Marmelsteine.

Unsichtbarem Geißelhiebe
Beugt sie sich in Qual und Liebe,
Auf den zarten Knieen liegend,
Enge sich zusammenschmiegend.

Flehend halb und halb geduldig,
Trägt sie Schmach und weiß sich schuldig.
Ihre Schmerzensblicke fragen:
„Liebst du mich? und kannst mich schlagen?“

Soll dich der Olymp begrüßen,
Arme Psyche, mußt du büßen!
Eros, der dich sucht und peinigt,
Will dich selig und gereinigt.

Welche Glut der Empfindung und doch wie gebändigt von der Alleinherrscherin Poesie!

C. F. Meyer ist einer der größten Wortsparer. Es ist, als gäbe er jeden Vers nur zögernd her wie eine seltene Kostbarkeit, die man nicht verschleudern dürfe.

So nimmt der Dichter auch eine besondere Stellung ein in der Natur- und Liebeslyrik. Beides ist so, wie wir es bei Goethe und den anderen großen Lyrikern kennen, gar nicht bei ihm vorhanden. Der naive Ausdruck des Schönen ist, ohne deshalb unwirklich zu werden, einer höheren Kunst, einer ästhetisch besonneren Darstellung

gewichen, gleichviel ob er in den Wald pilgert („Jetzt rede du". — „Abendrot im Walde") oder die „Abendwolke" betrachtet, die wie eine Barke im Äther der Maiennacht dahinsegelt:

Die Barke still und dunkel
Fährt hin in Dämmerschein
Und leisem Sterngefunkel
Am Himmel und hinein.

Ist hier die himmlische Szenerie romantisch empfunden, so verleugnet doch C. F. Meyer einen ihm eigenen Realismus nicht; nur daß er ihn niemals in unschönen, verbildenden Formen darstellt. Wie hätte wohl ein Naturalist naturwahrer, wirklichkeitsechter, ja grausamer ausdrücken können, was C. F. Meyer in den drei Strophen „Am Himmelstor" erschütternd sagt:

Mir träumt, ich komm' ans Himmelstor
Und finde dich, die Süße!
Du saßest bei dem Quell davor
Und wuschest dir die Füße.

Du wuschest, wuschest ohne Rast
Den blendend weißen Schimmer,
Begannst mit wunderlicher Hast
Dein Werk von neuem immer.

Ich frug: „Was badest du dich hier
Mit tränennassen Wangen?"
Du sprachst: „Weil ich im Staub mit dir,
So tief im Staub gegangen."

Mit erbarmungsloser Kälte wird hier das Gretchenmotiv — und nicht nur dieses — von einem Künstler behandelt, der kein Herz im Leibe zu haben scheint. Nichts als die Tatsache und ihre Feststellung durch schlichte Frage und Antwort, die nur zum Schluß durch das „so tief" der Klage einen rührenden Unterton erhält. Aber wie packt gerade diese furchtbare Wortkargheit! Denn dahinter steht das ganze Elend der Erde, steht die Ewigkeit, das unwiderbringlich Verloren einstiger Liebesseligkeit.

Wie die Tragik des Lebens, das Erleben überhaupt, so werden auch die Gedanken in Schönheit gekleidet. Der Denker wird durchaus dem Dichter untergeordnet. „Jeder Gedanke", sagte C. F. Meyer einmal zu seiner Schwester, „muß seinen schönen Leib haben. Nur keine grauen Theorien. In der Poesie muß alles in Schönheit eingetaucht sein." Unvergleichlich ist seine Kunst, das Geistige zu versinnlichen. Hören wir den Empfindlichen über die „Nachtgeräusche":

Melde mir die Nachtgeräusche, Muse,
Die ans Ohr des Schlummerlosen fluten!
Erst das traute Wachtgebell der Hunde,
Dann der abgezählte Schlag der Stunde,
Dann ein Fischerzwiegespräch am Ufer,
Dann? Nichts weiter als der ungewisse
Geisterlaut der ungebrochnen Stille,
Wie das Atmen eines jungen Busens,
Wie das Murmeln eines tiefen Brunnens,
Wie das Schlagen eines dumpfen Ruders,
Dann der ungehörte Tritt des Schlummers.

Die Lautmalerei ist bei einem solchen Dichter naturgemäß aufs höchste ausgebildet. Man könnte C. F. Meyer einen Spezialisten des schmückenden Beiworts nennen. Vergleichen wir nur die Eigenschaftsworte in den beiden Strophen „Ewig jung ist nur die Sonne": sie sagen uns immer Neues und doch ursprünglich Wahres: das vergessene Jugendtal, die verödete Talsohle, die kahlen Berge, die buchendunkeln Höhen, die ewig schöne Sonne, der schilfige Grund, die müde Lache, die lebendige Flut, das wandernde Herdgetön! Nicht minder aber meistert der Dichter das Tätigkeitswort, wie sein berühmtes kleines Kabinettstück zeigt, „Der römische Brunnen":

Aufsteigt der Strahl, und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,
Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

Wir sehen den Strahl steigen, hören ihn niederfallen, das Wasser über den Rand strömen von Stufe zu Stufe — das ist alles, eine sinnliche Vorstellung für immer in Worte hineingezaubert, von denen keines zuviel, keines zuwenig ist. Das vermag so nur dieser Dichter. Man sieht, es ist nicht naive Natur, es ist bewußte Kraft, die sich da entfaltet, und entdeckt an dieser Kunst doch nichts Unnatürliches. Ein anderes Bild: der Dichter fährt abends auf dem See im Boot und zieht die Ruder ein („Eingelegte Ruder"):

Meine eingelegten Ruder triefen,
Tropfen fallen langsam in die Tiefen.

Nichts, das mich verdroß! Nichts, das mich freute!
Niederrinnt ein schmerzenloses Heute!

Unter mir — ach, aus dem Licht verschwunden —
Träumen schon die schönern meiner Stunden.

Aus der blauen Tiefe ruft das Gestern:
„Sind im Licht noch manche meiner Schwestern?"

Auch an diesen Strophen kann man die Beobachtung machen, daß sie ihren Wert behalten, auch wenn man sie voneinander löst, sowie an einer Marmorfigur Kopf und Leib und Hand noch immer schön bleiben, auch wenn man sie für sich betrachtet.

Eigentliche Gedankenlyrik ist also bei C. F. Meyer wie bei Keller und Storm ausgeschlossen. Alle drei sind gedankenvolle Herolde sinnlicher Schönheit. Wenn C. F. Meyer einen Spruch sagt, so enthält dieser nicht kahle Weisheit, sondern einen lebendigen Vorgang, der eine Weisheit versinnlicht; z. B. der „Säerspruch":

Bemeßt den Schritt! Bemeßt den Schwung!
Die Erde bleibt noch lange jung!
Dort fällt ein Korn, das stirbt und ruht.
Die Ruh ist süß. Es hat es gut.

Hier eins, das durch die Scholle bricht.
Es hat es gut. Süß ist das Licht.
Und keines fällt aus dieser Welt,
Und jedes fällt, wie's Gott gefällt.

C. F. Meyer holt diese Bilder nicht aus der Phantasie allein. In seiner ersten Jugend war es wohl so, daß sein reicher Geist sich selbst genügte. Von seinen frühen Balladen und Romanzen sagt er sogar noch selbst (in „Mein Erstling": „Huttens letzte Tage", 1891): „Diese Gedichte bezeichnen und schließen eine Lebensepoche ästhetischer Beschaulichkeit, mannigfaltigster, vielsprachiger Lektüre, verschiedener Interessen, ohne die Glut einer erwärmenden Parteinahme des Herzens und vieler nachhaltiger Reiseeindrücke, deren stärkster neben der unwiderstehlichen Anziehung meiner heimischen Schneeberge die alte Kunstgröße und der süße Himmel Italiens war. So hatte ich mich ohne öffentliche Tätigkeit in eine Phantasiewelt eingesponnen, und es konnte nicht ausbleiben, daß bei meiner übrigens kräftigen Natur dieses Traumleben ein Ende nehmen mußte und ich zu einer scharfen Wendung bereit war, etwa wie sie der Rhein bei Basel nimmt". Seine Lyrik ist selbst der beste Zeuge dafür, daß sie nicht auf Träumen ruht. Vergleichen wir die erste mit der zweiten Strophe im „Requiem" — die erste eine ganz allgemeine Betrachtung, die zweite ein ganz intimes Eigenerlebnis, aus dem also auch die erste ihre Anschaulichkeit hernahm:

Bei der Abendsonne Wandern,
Wann ein Dorf den Strahl verlor,
Klagt sein Dunkel es den andern
Mit vertrauten Tönen vor.

Noch ein Glöcklein hat geschwiegen
Auf der Höhe bis zuletzt.
Nun beginnt es sich zu wiegen,
Horch, mein Kilchberg läutet jetzt.

Wundervoll weiß der Dichter zu erzählen — mit ganz leiser, verhaltener Stimme —, woher er die Seelen zu seinen Liedern gewinnt, auf wie verschwiegenen, der übrigen Welt nicht wahrnehmbaren Pfaden die lyrischen Motive zu ihm kommen („Liederseelen"):

In der Nacht, die die Bäume mit Blüten deckt,
Ward ich von süßen Gespenstern erschreckt
Ein Reigen schwang im Garten sich,
Den ich mit leisem Fuß beschlich;
Wie zarter Elfen Chor im Ring
Ein weißer lebendiger Schimmer ging.
Die Schemen hab' ich keck befragt:
Wer seid ihr, lustige Wesen? Sagt!

„Ich bin ein Wölkchen, gespiegelt im See."
„Ich bin eine Reihe von Stapfen im Schnee."
„Ich bin ein Seufzer gen Himmel empor."
„Ich bin ein Geheimnis, geflüstert ins Ohr."
„Ich bin ein frommes, gestorbenes Kind."
„Ich bin ein üppiges Blumengewind "
„Und die du wählst, und der's beschied
Die Gunst der Stunde, die wird ein Lied "

Den lauten Ton, den schmetternden Vaterlandsgesang, das Bekennen himmelstürmender Liebe, trotzigen Heldentums — das und anderes wird man in C. F. Meyers Lyrik nicht suchen dürfen; auch nicht jenen Urlaut selbstvergessener Augenblicke, in denen die Stimmung den geborenen Lyriker über sein eigenes Bewußtsein hinausträgt. C. F. Meyer wußte es stets, wann, warum und wie er ein Gedicht machte. In edler Ruhe formten sich ihm die Gedanken, umschwebten ihn die Bilder, die er sorgsam prüfend dann verwertete.

So ist er kein Lyriker für das Volk, für die große Menge der himmelhoch Jauchzenden und zu Tode Betrübten, sondern für den Reifen, für den, der weiß, was Leben und was Kunst ist, und zumal für den, der beides tief an sich und in sich erprobt. Und C. F. Meyer will auch keine andern Zuhörer haben, er schreibt nicht für das Tal, sondern für die Höhen, für die Gerhart Hauptmanns Glockengießer seine Glocke gießt, er möchte leuchten wie seiner Berge „Firnelicht“, wie Gottfried Keller seiner geliebten Heimat treuester Spiegel:

Nie prahlt' ich mit der Heimat noch,
Und liebe sie von Herzen doch!
In meinem Wesen und Gedicht
Allüberall ist Firnelicht,
Das große stille Leuchten.

Was kann ich für die Heimat tun,
Bevor ich geh' im Grabe ruhn?
Was geb' ich, das dem Tod entflieht?
Vielleicht ein Wort, vielleicht ein Lied,
Ein kleines stilles Leuchten!

7. C. F. Meyers Novellen.

In seiner Kunstprosa hat C. F. Meyer manches mit Keller und Storm gemeinsam, schon in der äußeren Einkleidung: er läßt die Geschichten gern von andern erzählen, bisweilen auch niederschreiben. Das gibt dann dem oft tragisch schweren Inhalt eine leichte Form und täuscht einen ruhig-friedsamen Zustand vor, der erst allmählich einem grausamen Erleben weicht. Auch die Zurückführung des Lesers in eine ferne Vergangenheit und der kulturgeschichtliche Hintergrund sind Züge, die ihn mit den andern beiden großen Erzählern verbinden. Dennoch ist seine Kunst von der ihrigen grundverschieden. Die behaglich breite Plauderei, der sonnige Humor, die krause Zeichnung, die Sonderbarkeit der Einfälle, das gemütvoll Drollige und Knorrige Gottfried Kellers ist seinem Wesen ganz fremd und ebenso die wehmütige, melodisch weiche, traum- und dämmerhafte Stimmungskunst Theodor Storms. Kalt, gemessen, fein ausgemeißelt und prachtvoll verziert, von Anfang bis zu Ende einheitlich geschlossen in der Handlung, ohne episodisches Beiwerk — doch reich umrankt — und ohne die übrigen soeben erwähnten charakteristischen Eigentümlichkeiten der beiden andern Dichter streben seine Novellen wie Marmorbilder in einen kühlblauen wolkenlosen Himmel hinein.

Daß C. F. Meyer ein geborener Epiker, nicht eigentlich Lyriker war, zeigt sich

auch darin, daß er von seinen Balladen und Romanzen selbstkritisch fortschritt bis zu den späteren Gedichten, auf denen sein Ruhm ruht, während er episch schon mit dem ersten Stück „Das Amulett“ (1873) als Meister hervortrat. Diese Hugenottengeschichte mit der glänzenden Schilderung der Pariser Bartholomäusnacht, erzählt von dem reifen Alter, das sich seiner stürmischen Jugend erinnert, wirkt wie ein farbensattes Gemälde, in dessen Vordergrunde ein Liebespaar die umherwogenden Schatten vergessen läßt. Immerhin ist es eine der kleineren Erzählungen, unter diesen freilich eine der schönsten. Einem Erzähler in den Mund gelegt sind von den kleineren Novellen auch „Plautus im Nonnenkloster“ und „Die Leiden eines Knaben“. Dort berichtet der florentinische Humanist Poggio eine lustige Geschichte aus der Zeit der Frührenaissance. Mit besonderer Liebe weilt C. F. Meyer auch in seiner Kunst auf dem Boden Italiens, das er lyrisch so bewegt gepriesen hat („La Rose“):

> Noch einmal darf in südlich Land
> Ich Nordgeborner wallen,
> Vertauschen meine Felsenwand
> Mit weißen Marmorhallen.
> Gegrüßt, Italia, Licht und Luft!
> Ich preise meine Lose!
> Du bist an unsrer Erde Brust
> Die Rose, ja die Rose.

In den „Leiden eines Knaben“ ist der Erzähler Fagon, der Leibarzt Ludwigs XIV. und der Frau von Maintenon. Mit ihrer schalkhaften, harmlosen Laune hat unter den kleineren Schöpfungen eine besondere Stelle „Der Schuß von der Kanzel“, wo ein Züricher General namens Wertmüller — der im „Jenatsch“ als junger Offizier auftritt — die Rolle der Vorsehung übernimmt gegenüber dem fein gezeichneten Liebespaar und dem Vater der Braut, der die Jagd mehr liebt als seine Kanzel und dadurch, daß er mit einem geladenen Terzerol in der Talartasche während der Predigt spielt, sein und seiner Tochter Glück fördert. In die Reformationszeit führt die kleine Novelle „Gustav Adolfs Page“, wo die Sage verwertet wird, des Schwedenkönigs Page Leubelfing sei ein ihn innig liebendes Mädchen, die Tochter aus vornehmem deutschem Patrizierhause gewesen. In kühnen Zügen malt der Dichter hier wirklichkeitsecht Geschichte.

Sein bedeutendstes Werk auf historischem Untergrunde ist die Bündnergeschichte „Jürg Jenatsch“, mehr ein Roman als eine Novelle. Den Stoff zu diesem reichen Kulturgemälde des 17. Jahrhunderts schöpfte er aus einem Werk des Ritters Fortunat Sprecher von Bernegg: „Geschichte der bündnerischen Kriege und Unruhen“. Es handelt sich um die Ereignisse im Bündnerlande zur Zeit des Dreißigjährigen Krieges. Der Held der Geschichte, der Pfarrer von Scharans Jürg Jenatsch, eine historische Persönlichkeit, ist in seiner wilden, schroffen Eigenart und Abenteuerlichkeit, seinem starken Willen und seiner Vaterlandsliebe von dem Dichter treu nach der Wirklichkeit gebildet worden. Aber er hat Züge gelöscht, die das ideale Bild dieses

Volkshelden entstellen. Im Vordergrunde der tragischen Geschehnisse steht die Liebe zwischen Jürg und Lucretia, der er den Vater, Pompejus Planta, mit eigener Hand erschlägt. „Siehst du nicht, Lucretia", ruft er ihr zu, „wie wir alle in diesen Bürgerkriegen Geborenen ein freches schuldiges Geschlecht sind! und ein unseliges. Dort hat der Bruder den Bruder erschlagen, und hier liegt trennend eine Leiche zwischen zweien, die sich lieben und angehören. Darum laß uns nicht kleiner sein als unser Los! Ich stehe am Steuer und lenke Bündens Schifflein durch die Klippen mit schon längst blutüberströmten Händen. — Nimm ein Ruder und hilf mir!" Die historische Katharina Planta hat wie die der Dichtung die Blutrache an Jürg Jenatsch vollzogen, aber sie war eine andere. Ein liebendes Weib erschlägt den Geliebten nicht mit dem Beil, auch wenn er ihre ganze Verwandtschaft getötet hat. Daß wir aber, solange wir Leser dieser Erzählung sind und uns nicht Rechenschaft über das Gelesene ablegen, diese Entwicklung einer Jugendliebe — und sie liebt ihn in dem Augenblick, in dem sie ihn erschlägt, so stark wie nie zuvor, hat sie ihn doch soeben vor anderen retten wollen — ruhig hinnehmen, das ist Ergebnis einer psychologischen Feinmalerei, wie man sie nicht vielen zutrauen möchte.

Als große Zeitgemälde kommen neben „Jürg Jenatsch" vor allem „Der Heilige" und „Die Richterin" in Frage. Wie die Bündnergeschichte, so entstand, wenigstens zum Teil, auch „Der Heilige" in Meilen am Züricher See. C. F. Meyers Schwester weiß darüber anschaulich zu plaudern: „Während der langen Sommertage schrieb mein Bruder am liebsten unter den großen, dunkeln Kastanienbäumen am Ufer. Sie beschatteten die beiden unteren ins Wasser hinausgebauten Ecken der massiven Gartenmauer. Rechts und links davon spiegelte die Flut und lagen auf sanft ansteigenden, kiesigen Landungsstellen die Kähne der Fischer, unserer Nachbarn, im Schutze der hohen Mauer geborgen. Der eine dieser weitschattenden Bäume bildete meines Bruders Arbeitszelt, in dem ‚Jürg Jenatsch' und zum großen Teil ‚D e r H e i l i g e' auf einem von Bänken umgebenen breiten Tische niedergeschrieben worden sind."

Die Geschichte des Heiligen, d. h. des Thomas Becket, Erzbischofs von Canterbury, der von Gilbert Becket und einer Sarazenin abstammt, wird hier von Hans dem Armbruster, der selbst im Dienst jenes Königs Heinrich II. von England gestanden hat, am Tage des inzwischen heilig gesprochenen Thomas einem Züricher Chorherrn namens Burkhard erzählt. Wiederum hat der Dichter eine schwere psychologische Aufgabe übernommen: zu entwickeln, wie aus dem weltfrohen Thomas, dessen verborgenes Töchterchen Grace — aus seiner Ehe mit einer maurischen Prinzessin — von dem König doch aufgespürt und zu seiner Geliebten gemacht, von der Königin Ellinor aber daraufhin in den Tod getrieben wird, plötzlich ein Heiliger wird, der sich, ursprünglich der treueste Königsdiener, nach seiner Ernennung zum Primas mit aller Macht und Klugheit gegen den bisherigen Herrn wendet, bis er als Märtyrer sein Leben läßt, den Gebieter aber in seinen Sturz mitreißt. Nicht Haß, nicht Rache sind die entscheidenden Triebfedern in diesem reichen Charakter, aber sie wirken fort unter der Schwelle des Bewußtseins und geben der Handlung die Glut des treibenden Gefühls. Obwohl ihm der König das Härteste angetan, hat er ihn doch gewarnt, ihn aus seinem Dienst in den der Kirche zu stellen. Hier liegt der Angelpunkt des Ganzen: „Sei

es frühe Gewohnheit des Herrendienstes, sei es die Eigenschaft meines Stammes und Blutes, ich kann dem gesalbten Haupte und den hohen Brauen der Könige keinen Widerstand leisten. Und da du so glücklicher Laune bist und ein Wohlgefallen hast an deinem Knechte, erkühnt er sich, dir in dieser traulichen Einsamkeit einen Rat zu erteilen: gib mich nie aus deiner Hand in die Hand eines Herrn, der mächtiger wäre als du! Denn in der Schmach meiner Sanftmut müßte ich ihm allerwege Gehorsam leisten und seine Befehle ausführen, auch gegen dich, o König von England." Als es doch geschieht, da erst sieht der König, welche furchtbare Natur ihm gegenübersteht. Nichts hilft es ihm, daß er sich vor seinem früheren Diener demütigt und sich sogar selbst geißelt — die Dinge treiben ihrem tragischen Ende zu. Bewundernswert ist an dieser Novelle namentlich, wie gerade im Munde eines ergrauten einfachen Mannes, des einzigen Augenzeugen, die Ereignisse bei aller Wortkargheit so lebensecht geschildert werden, daß wir stets dabei zu sein glauben.

Gewöhnlich wird „Der Heilige" als C. F. Meyers schönstes Werk bezeichnet. Aber „Die Richterin" dürfte doch noch darüber stehen. Gewaltig wirkt schon der Titel, wenn man den Konflikt kennt: Stemma, die allgemein verehrte und gefürchtete Richterin in Bünden zur Zeit Karls des Großen, kommt in die bittere Notwendigkeit, sich selbst zu richten. Aus heimlichem Liebesbunde mit dem gelehrten Peregrin ist ihr eine Tochter namens Palma erwachsen, aus der Ehe mit dem ihr vom Vater aufgezwungenen Gemahl, den sie später ermordet, ein Sohn namens Wulfrin. Jetzt muß sie erleben, daß ihre beiden Kinder in leidenschaftlicher Liebe zueinander entbrennen und so die Wahrheit ans Licht, sie selbst aber vor das Gericht ihres eigenen Gewissens ziehn. Stark und starr zieht sie die Folgerung, bleibt sie die iudicatrix, die sie war: sie entdeckt den beiden, daß sie Geschwister sind, und geht in den frei gewählten Tod. Wer nicht „Die Richterin", aber andere Novellen C. F. Meyers kennt, mag ahnen, welche Fülle von Farben der Dichter bei der Darstellung dieses Problems anzuwenden Gelegenheit hat. Diese Novelle gehört zu dem Schönsten, was die Weltliteratur in Prosa überhaupt besitzt, auf novellistischem Gebiet etwa neben Storms „Renate" und Kellers „Legenden".

Eine Erzählung aus der Zeit der Renaissance ist wieder „Die Hochzeit des Mönchs", dargebracht von keinem Geringeren als Dante, der in seinem Zimmer am Hofe zu Verona kein Feuer findet, an die Herdflamme des Fürsten tritt, wo sich ein heiterer Kreis versammelt hat, und dort die Geschichte des Mönches Astorre und seiner Antiope vorträgt, indem er zugleich seiner Novelle die Namen und Gesichter der Anwesenden leiht. „Ich habe", sagt er, sich zum Schlusse erhebend, „meinen Platz am Feuer bezahlt und suche nun das Glück des Schlummers." Und der Dichter endet: „Aller Augen folgten ihm, der die Stufen einer fackelhellen Treppe langsam emporstieg."

Zu den Renaissancenovellen gehören ferner „Die Versuchung des Pescara" und „Angela Borgia", von denen jene 1525 nach der Schlacht von Pavia, diese zur Zeit der Lucrezia Borgia in Ferrara spielt. Hier wie dort folgt der Dichter mit bewunderungswürdiger Feinheit und tiefer Seelenkunde den Intrigen, die Menschengröße, Menschenleid und Menschenliebe umranken. Das Grauen, das man oft bei der kalten Darstellung jener vergifteten Atmosphäre empfinden mag, wird doch

gemildert und überwunden durch den Schimmer, der aus einer edlen Seele über das Ganze fällt, dort aus der des Pescara, der seine Todeswunde schweigend in sich trägt, hier aus der Angela Borgias, die ihrem Geliebten das ihm geraubte Augenlicht durch ein Kind wiedergeben wird.

Man hat C. F. Meyer Maniriertheit des Stils vorgeworfen. Es kann nicht ausbleiben, daß ein Künstler, der mit solcher Bewußtheit aller seiner Organe im Dienst der reinen Ästhetik arbeitet, der jedes Wort wägt und wieder wägt, sich gerade in der Form am Ende selbst zu übertreffen sucht. Wie jemand, der ein leises Geräusch nicht ertragen kann — und wie sehr trifft das auf C. F. Meyer zu —, alsbald das leisere und wieder noch leisere als beschwerlich empfindet, so kann auch ein so fein besaiteter schöpferischer Geist schließlich zu immer erleseneren Kunstformen und damit zu einer immer kleineren Kunstgemeinde kommen. Aber maniriert ist deshalb sein Stil gewiß nicht. Nichts adelt diesen Dichter mehr als seine unaufhörliche Selbstkritik, die er in dem Gedicht „Fülle" in die einfachen Worte kleidet: „Genug kann nie und nimmermehr genügen." Und das dürfen wir doch nicht vergessen — gerade sein „nicht genügen" bedeutet für uns höchste Fülle.

XII.

Im neuen deutschen Reich.

1. Ernst von Wildenbruch.

Es ist doch nicht ohne eine gewisse Bedeutung für die Literatur des jungen Kaiserreichs nach 1870, daß der deutsche Geburtsadel ihr die ersten hervorragenden Führer gab: Wildenbruch und Liliencron.

Wildenbruchs „Generalfeldoberst“ (1889) Johann Georg, Markgraf von Brandenburg, führt am besten in die Stimmungen dieser Kunst ein (I):

Der Sturm bläst vom Himmel daher,
Er geißelt Volk wider Volk,
Der Friede versinkt, aus ihren Tiefen
Steigen die Teufel, die drunten schliefen,
Das deutsche Land wird zum Meer,
Die deutschen Menschen, vom Tod umbrandet,
Rennen, flüchten umher und jammern:
Wo ist der Pfeiler, an den wir uns klammern? . . .
Brandenburgs Schwert sei Deutschlands Wehr,
Hohenzollern der Hafen, wo Deutschland landet!

Noch charakteristischer und zugleich für die Zeit, in der wir leben, bedeutungsvoller sind die Schlußverse, die Johann Georg zu Dohna spricht:

Hast dich zu Habsburgs Schergen gemacht,
Leben sollst du und sehn,
Wie die Seelen versinken in Nacht;
Sollst hören den Schrei der Not,
Der dir verkündet am schrecklichen Tage:
Deutschland ist tot!
Ja, du wirst sterben, doch nicht vergehn,
Deutschland, und du wirst auferstehn . . . .
Du mein Erdenanteil und Recht,
Hohenzollern, du mein Geschlecht,
Dir meine Seele vermach' ich hier!
Dir mein Denken, Sehnen und Lieben,
Diese heilige Herzensnot,
Die mich heut in den Tod
Für die heilige Sache getrieben!
Hier das Erbteil, das ich dir lasse,
Das ich mit glaubender Seele umfasse:
Deutschland! Deutschland! Deutschland!

Auch Wildenbruch hat diesem Deutschland seine Seele vermacht, auch er durfte Hohenzollern sein Geschlecht, sein Erdenanteil und Recht nennen, denn er selbst stammte, wenn auch in unebenbürtiger Linie, aus diesem preußischen Königs- und deutschen Kaiserhause.

Ernst von Wildenbruch wurde geboren am 3. Februar 1845 zu Beirut in Syrien als Sohn des dortigen Generalkonsuls, dessen Vater Prinz Louis Ferdinand von Preußen war. Seine ersten Knabenjahre verlebte er in Athen und Konstantinopel. Im Jahre 1857 kehrte er mit seiner Mutter nach Deutschland zurück. Er besuchte darauf die Schule in Halle und Berlin (Französisches Gymnasium), wurde 1863 Offizier im 1. Garderegiment zu Potsdam, nahm dann aber seinen Abschied und studierte in Berlin Jura. 1866 und 1870 nahm er am Feldzuge teil. In den folgenden sieben Jahren tat er juristischen Dienst — als Referendar, Assessor und Richter — in Frankfurt a. O., Eberswalde und Berlin. 1877 wurde er ins Auswärtige Amt übernommen. Im Frühling 1885 vermählte er sich mit Marie von Weber. Als Geheimer Legationsrat trat er 1900 von seinem Amt zurück. Er zog nun nach Weimar. Hier ist er am 15. Januar 1909 im Alter von 64 Jahren gestorben.

Wildenbruch trat als Dichter lyrisch, episch und dramatisch hervor. Zuerst mit den beiden unbedeutenden Kriegsepen „Vionville“ und „Sedan“ (1874). Seinen Ruhm begründete die erste Aufführung seiner Tragödie „Die Karolinger“ — in deren Vordergrund Judith, Ludwigs des Frommen zweite Gemahlin, steht — durch die Meininger am 26. Oktober 1881 in Berlin. Diese Theatertruppe des Herzogs Georg von Meiningen, die 16 Jahre (1874—1890) hindurch mit ihrer vorbildlich sorgsamen, individuell peinlichen Inszenierung und ihrer rücksichtslosen Einstellung des einzelnen in das Gesamtbild, d. h. ihrer Betonung des Ensembles, der deutschen Bühne den Charakter gab, schien geradezu auf Wildenbruchs historisches Dekorationsdrama gewartet zu haben, um sich und dadurch auch wieder diesen pathetischen Dichter zur Geltung zu bringen. Mit dem edlen Schwung seiner Rede und seinem hochfliegenden Idealismus wies er auf Schiller zurück. Was aber bei diesem voll in Poesie ausklang, das blieb bei Wildenbruch doch mehr tönende Deklamation, die begeisterte, bildvolle Rhetorik eines charaktervollen, patriotischen, vornehmen, wohlwollenden und hochbegabten Menschen, der im besonderen auch noch Blick und Geschick für den sogenannten Bühneneffekt besaß.

In dem 1898 geschriebenen Aufsatz „Das deutsche Drama“ äußert sich der Dichter über die Aufgabe, die er bei seinem ersten dramatischen Auftreten vor sich sah: „Zweierlei war mir klar, einmal, daß ein Wiederaufleben großen dramatischen Empfindens im deutschen Volke nur möglich war, wenn ihm gezeigt wurde, daß es größere Fragen und wichtigere Konflikte für die Menschheit gibt als die in den deutschen Dramen der letzten Zeit nach französischem Muster abgehandelten Ehestandsfragen und Ehestandskonflikte; sodann aber, daß, wenn je eine Zeit gekommen war, um zu den großen Aufgaben der dramatischen Kunst zurückzugelangen, diese Zeit jetzt war, und daß, wenn jetzt der Augenblick versäumt werde, sie vielleicht nie wieder gekommen sein würde . . . . . Deutschland war politisch reif geworden. Nur für ein politisch reifes

und zugleich hoffnungsstarkes Volk kann der Dichter historisch-politische Dramen schaffen."

In dieser Ansage liegt die ganze Größe und zugleich die ganze Begrenztheit der Wildenbruchschen Dramatik. Ein Drama, das für eine bestimmte Erkenntnis- und Gefühlsstufe eines bestimmten Volkes geschrieben wird, ist nur zeitgeschichtlich und vaterländisch, aber nicht rein künstlerisch zu werten.

So kam Wildenbruch zu seiner nationaldramatischen Rhetorik. Von seinen Erstlingsversuchen auf dramatischem Gebiet — z. B. dem fünfaktigen Schauspiel „Auf der hohen Schule", das 1875 auf der Weimarer Hofbühne aufgeführt wurde — dürfen wir absehen. Sein erstes bedeutendes Drama war der „Harold", obwohl dieser erst durch die Aufführung der „Karolinger", neu befruchtet, seine letzte Gestalt erhielt. „Wenn ich", sagt Wildenbruch bei dieser Gelegenheit, „ein Stück von mir aufführen sehe, verwandelt sich mein Inneres gewissermaßen in einen Brei von heißem, flüssigem Metall, aus dem man alles formen und gestalten kann, oder richtiger, das, was ich in Gedanken habe, wird solch ein Brei, der jeglicher Neugestaltung fähig wird. So zerschmolz mir an jenem Abend der ‚Harold'; ich wußte plötzlich, daß er in der bisherigen Gestalt, wo Adele nur eine vorüberrauschende Episode war, nicht möglich für die Bühne sei, meine Phantasie griff mit beiden Händen in das aufgelöste Stück."

Harold, der letzte angelsächsische König, verspricht dem Normannenherzog Wilhelm die Krone Englands nach dem Tode Eduards. Als er sein Versprechen verwirklichen soll, verstrickt er sich in Schuld: er setzt sich selbst die Krone auf. Fechtend fällt er auf dem Schlachtfelde von Hastings. Der 1. Akt spielt in Dover, der 2. in Rouen und London, der 3. in Rouen, der 4. in London, der 5. in Rouen und bei Hastings. Aufgeführt wurde das Stück zum erstenmal am 7. März 1882 am Kgl. Hoftheater in Hannover. Harolds letzte Worte sind so recht Wildenbruch, eine verklungene Zeit:

> Und sterben wir, so soll der Ozean
> Das Grablied donnern über unsrem Hügel,
> Und rollend soll er durch Jahrhunderte
> Von Land zu Land die stolze Botschaft tragen:
> Voran den König ging es in den Tod,
> Herrlich und hoch, das Volk der Angelsachsen!

Ohne Nation also kein Drama, meint Wildenbruch, aus der Geschichte saugt es seine Lebenskraft. Darum ist allein das historische Drama für ihn „das eigentliche". „Je mehr" — zu diesem Satz versteigt er sich — „ein Drama sich davon entfernt, um so mehr büßt es den Charakter seiner Gattung und damit seinen Wert ein."

Der „Harold" entstand in der ersten Fassung noch in Frankfurt a. O. (1875), der „Mennonit" schon in Berlin (1877). Den Stoff zu dieser Tragödie fand Wildenbruch in der Schrift des Bischofs Eylert über Friedrich Wilhelm III. Dort wird von einem hochsinnigen Jüngling aus der Danziger Gegend erzählt, der sich 1813 gegen den Willen der Eltern und vor allem gegen die kirchlichen Gesetze seiner Mennonitengemeinde in die Reihe der Befreiungskämpfer stellt, bei seiner Rückkehr als Offizier, geschmückt mit dem Eisernen Kreuz, von den Seinen geächtet wird und

bald darauf stirbt, da sich auch der Vermittlungsversuch des Königs als vergeblich erweist. Bei Wildenbruch bringen die Mennoniten den jungen Reinhold nicht nur um sein Lebens- und Liebesglück, sondern sie liefern ihn an den Landesfeind, die Franzosen, aus, die ihn nach Danzig abführen, um ihn zu erschießen. Reinholds Begeisterung gründet sich auf den Namen des Majors von Schill, des Mannes, „ohne den es Aberglauben wäre, daß Deutschlands Erde Männer je gebar". In einer späteren Fassung ist das Trauerspiel zum Schauspiel umgewandelt, der tragische Schluß also beseitigt, ohne daß indessen das Stück dadurch an Naturwahrheit gewonnen hätte. Daß die Bauern in Versen sprechen, ließ sich in den siebziger Jahren noch ertragen. Aber abgesehen von dem Patriotismus sind die Motive verzeichnet, und selbst das vaterländische Pathos ist übertrieben. Welche Vergleiche braucht beispielsweise der westfälische Bauer Hennecker, um auf Reinhold zu wirken:

Das ist die deutsche Erde —
Rings um dich liegt sie ganz in Dämmerung,
Ein ungeheures Antlitz voller Jammer,
In dessen Augen die Verzweiflung wohnt.
Hörst du die Bäume flüsternd sich bewegen?
Du meinst, es sei der Wind, du irrest dich,
Die Seufzer sind es, welche Deutschland stöhnt.
Siehst du die Tropfen perlen hier im Gras?
Du meinst, es sei der Tau — du irrest dich,
Die Tränen sind es, welche Deutschland weint.

In den Befreiungskriegen spielt auch das Schauspiel „Väter und Söhne" (1880), dessen erste Akte freilich noch die schmachvolle Übergabe der Festung Küstrin im Jahre 1806 nach der Katastrophe von Jena darstellen. Neu war in diesem Drama die Verwendung des Berliner Dialekts, der dem donnernden Pathos des Dichters höchst wohltätig entgegenwirkt. Wendungen wie „ins Feuer mit dem Krempel, immer rin ins Vergnügen, ich werde dir die Flötentöne schon beibringen" trauen wir wohl dem Kalfaktor Riekebusch, aber kaum seinem dichterischen Schöpfer zu. Eine solche Mischung von Prosa und Vers bleibt bei Wildenbruch vereinzelt.

Nach diesen ersten historischen, d. h. „eigentlichen" Dramen versuchte er sich doch auch an modernen Stücken. 1877 wurde „Die Herrin ihrer Hand" vollendet. Es handelt sich da um ein Motiv, das man „fin de siècle" nennen könnte, wenn man ein inzwischen neu geprägtes Schlagwort brauchen wollte: die Heldin bietet trotz aller Rücksichten auf die Gebote der Schicklichkeit dem geliebten Mann selbst ihre Hand an, weil sie kein anderes Mittel weiß, um ihm, dem Verkannten, zu helfen. Edmund Westerholz aber ist nur einer aus der Reihe, ein Wildenbruchscher Typus, wie ihn im übrigen auch Gartenhofen, Heidenstein und Schottenbauer verkörpern. In Prosa geschrieben wie dieses Stück ist auch das fünfaktige Schauspiel „Opfer um Opfer" (1882): in einer deutschen Universitätsstadt bringen die beiden Töchter eines verstorbenen Professors, Christine und Hedwig, für den Geliebten, einen Naturforscher, Opfer um Opfer, Hedwig sogar in solchem Grade, daß sie am Ende seine „Freundin sein kann", obwohl sie Christine sein Herz überläßt.

Mit der Dichtertragödie „Christoph Marlow“ (1884) betrat Wildenbruch wieder sein eigentliches Gebiet, die Geschichte. Aus dem Motiv in Tiecks Novelle „Dichterleben“: der Dichter Marlow überstrahlt durch Shakespeare, gestaltete er mit Hilfe der von ihm frei erfundenen Walsingham-Handlung den tragischen Konflikt. Marlows letzte Worte verherrlichen „Englands großen Sohn“ Shakespeare, der mit einem Hamletverse um den Sterbenden klagt: „O — welch ein edler Geist ist hier zerstört.“

In den Kampf zwischen Papst- und Kaisertum zur Zeit Heinrichs IV. führt Wildenbruchs Drama „Das neue Gebot“ (1885), das er frei nach geschichtlichen Quellen („Vita Henrici IV.“) gestaltete. „Das neue Gebot“, schreibt der Dichter 1888 an den Weimarer Generalintendanten von Bronsart, „ist nicht allein das Gebot des Zölibats, sondern es ist der von Rom ausgehende Befehl, die heilige Vorschrift des Menscheninnern zu unterdrücken vor dem Worte, das vom Papst ausgesprochen wird. Darin beruht ja eben die Bedeutung des Werks, daß Wimar Knecht in seiner Person den Kampf durchkämpft, den im 16. Jahrhundert das ganze deutsche Volk durchkämpfte, durch den neuen, mächtigen Wimar zum Siege geführt. Die Heiligtümer der deutschen Seele: Gottesgefühl, Treue zum Kaiser, Liebe zum Weibe in der Ehe, sollen Schritt für Schritt aus Wimars Seele gerissen werden. Hiergegen lehnt er sich im dritten Akte mit dem Worte: ‚Was weiß der welsche Mann von meiner Liebe?‘ auf, und aus diesem Kampfe geht er als Sieger hervor im vierten Akte, wo Bruno sterbend seinen Segen erfleht.“ Wimar Knecht ist der Name des fünfzigjährigen Pfarrers von Volkerode im Eichsfeld. Heinrich IV. tritt in diesem Versdrama gar nicht auf, wohl aber seine Gemahlin Bertha.

Durch die Hochzeitsreise nach Italien wurde Wildenbruchs Blick auf die Hohenstaufenzeit gelenkt, die er dann als Hintergrund für sein fünfaktiges Trauerspiel in Prosa „Der Fürst von Verona“ (1886) benutzte.

Besser aber als mit diesen Guelfen und Ghibellinen des dreizehnten Jahrhunderts war er mit den Märkern und zumal mit seinem eigenen Hause, dem der Hohenzollern, vertraut, denen er mit den „Quitzows“ (1888) das erste hochragende Denkmal setzte. Es baute sich auf aus dem Material, das Friedrich von Klöden zusammengetragen hatte in seinem dreibändigen kulturgeschichtlichen Werk „Die Quitzows und ihre Zeit“ (1836/37). In prächtigen Gestalten zeichnet der Dichter die drei einander gegenüberstehenden Mächte Fürstenherrschaft, Adel und Bürgertum in der Mark zur Zeit des ersten Markgrafen von Brandenburg aus Hohenzollerngeschlecht. Es ist so ganz Wildenbruch, wenn der sterbende Konrad von Quitzow dem Burggrafen Friedrich mit dem Rufe „Hohenzollern“ in die Arme fällt, und man versteht Gottfried Keller, wenn er im Gedanken an den „Prinzen von Homburg“ meint, Heinrich von Kleist sei in Wildenbruch gesund wieder auferstanden. Mag man über diese rhetorischen Verse denken wie man will — sicherlich sind die „Quitzows“ eins der besten Stücke Wildenbruchs.

„Wenn Gott mir Kraft verleiht“, schrieb er 1888 an Litzmann, „gedenke ich an dieses erste Hohenzollernstück noch eine Reihe anderer zu fügen, in denen ich dies mächtige Geschlecht zum Mittelpunkt setze, und seit ich diesen Plan gefaßt, bin ich merkwürdig

ruhig und fest geworden." Zunächst folgte der schon am Anfang zitierte „Generalfeldoberst" (1889), an den sich dann das in „acht Vorgängen" sich abspielende Versdrama „Der neue Herr" (1890) anschloß, das dritte der Dramen, in denen, wie der Dichter selbst erklärt, „die Entwicklung Brandenburg-Preußens in seinem Verhältnis zu Deutschlands Geschichte" behandelt werden sollte. Ursprünglich hieß das Stück „Moritz August von Rochow". „Es spielt vor und während 1640", schrieb Wildenbruch 1890 an seinen Freund Stange, „und die Figur, die im Mittelpunkt steht, ist Friedrich Wilhelm, Kurprinz, dann Kurfürst von Brandenburg." Die Gestalt des Grafen Adam Schwarzenberg verbindet den „Neuen Herrn" mit dem „Generalfeldoberst", da er dessen Anklage, „daß er Brandenburg zum Schemel für Habsburgs Füße machen wolle, triumphierend verhöhnen darf, während er in dem zweiten Stück vor der nämlichen Anklage, die ihm Friedrich Wilhelm, der neue Herr, ins Gesicht schleudert, schuldbewußt zusammenbricht."

Die Enttäuschungen, die Wildenbruch diese Dramen eintrugen, vor allem deshalb, weil trotz Bismarcks Erlaubnis die Aufführung des „Generalfeldoberst" verboten wurde, spornten ihn an, das Thema zu wechseln und zu zeigen, daß seine Kunst auch ganz andere Wege gehen könne. Aus solchen Stimmungen heraus entstanden seine beiden sozialen Prosadramen „Die Haubenlerche" (1890) und „Meister Balzer" (1892). Für das zuerst genannte Stück machte er durch Vermittlung des Druckers seiner Schriften namens Voll eingehende Studien über den Betrieb und die Technik der Papierbereitung in einer Papierfabrik, für das zweite über Uhrenfabrikation schon als Referendar zu Frankfurt a. O. im Uhrenladen Adolf Baltzers. „Ich entsinne mich", schrieb er später an den Herausgeber der Deutschen Uhrmacherzeitung, „daß ich einstmals bei ihm (Baltzer) ein großes, beinah ungeheures Zifferblatt in der Werkstatt stehen sah, und auf meine Frage, was das wäre, erfuhr ich, daß das eine Turmuhr für das Dorf Rosengarten werden sollte. Ich kann wohl sagen, daß aus diesem damals noch ganz leeren Zifferblatt das Stück ‚Meister Balzer' herausgewachsen ist. Wie sich das aber gemacht, wie mir zu dem alten Uhrmacher seine Familie, namentlich die Lotte, seine Tochter, herangewachsen ist, und der Otto, sein Gehilfe, das . . . . . kann ich wirklich nicht sagen, denn ich weiß es selbst nicht."

Die beiden Stücke waren kein Zugeständnis an den Naturalismus. Lange ehe von diesem die Rede war, hatte sich der Dichter mit Stoff und Motiven beschäftigt, wenngleich die zeitgenössische Dramatik der Naturalisten unwillkürlich ihren Einfluß ausgeübt haben mag. Und es ist möglich, daß Wildenbruch selbst an den Beginn einer neuen Entwicklung seiner dramatischen Poesie geglaubt hat. Die weitere Folge seiner bedeutenderen Stücke hat das freilich widerlegt. Es erschienen 1892 „Das heilige Lachen", 1896 „Heinrich und Heinrichs Geschlecht", 1897 „Willehalm", 1899 „Gewitternacht", 1900 „Die Tochter des Erasmus", 1902 „König Laurin", 1905 „Die Lieder des Euripides", 1907 „Die Rabensteinerin". Später traten noch „Ermanarich der König" (aus seinem Nachlaß) und „Der deutsche König" ans Licht. In dem Doppeldrama „Heinrich und Heinrichs Geschlecht", dessen selbständige Teile „König Heinrich"

und „Kaiser Heinrich“ heißen, greift der Dichter auf den schon im „Neuen Gebot“ benutzten Stoffkreis zurück: „es handelt sich um Heinrichs IV. Gang nach Kanossa und Heinrichs V. Rache an dem Papsttum“. Dem Stück wurde der Schillerpreis zuteil. „Die Tochter des Erasmus“ versetzt uns in das erste Jahrzehnt der deutschen Reformation. Unverständlich bleibt es, daß der Held der ersten drei Akte, Ulrich von Hutten, der noch soeben Maria, die Tochter des Erasmus, liebeglühend an sich gerissen hat, dann vollkommen von der Bühne verschwindet. Wir hören nur von Maria, daß Erasmus ihm die Tore von Basel schließen ließ, und daß er nach hartem Kampf mit Hunger und Elend schließlich gestorben ist. Straffer ist die Entwicklung im „König Laurin“. Theoderichs Tochter, die Ostgotenkönigin Amalasunta, vergeblich gewarnt vor der Tücke des Zwergkönigs Laurin, der die Germanen vernichten möchte, verschmäht die Liebe des blonden Amalungers Amalrich, obwohl sie ihm geneigt ist, und geht nach Byzanz, um sich mit dem oströmischen Kaiser Justinian zu vermählen. Hier aber wird sie schmählich getäuscht; sie stirbt vereint mit dem Geliebten, den man inzwischen im byzantinischen Kerker geblendet hat, und büßt so ihre Überhebung und ihr trügerisches Selbstgefühl, das sie germanisches und weibliches Empfinden zurücksetzen ließ gegen die Berechnungen kalter Vernunft. In den „Liedern des Euripides“ handelt es sich um die sizilische Expedition im peloponnesischen Kriege. Ein Besuch Siziliens rief Wildenbruch ein altes Motiv aus Plutarchs Leben des Nikias (im 29. Kap.) in die Erinnerung. Da wird erzählt, einige der athenischen Sklaven hätten ihre Rettung dem Euripides, dessen Muse besonders in Sizilien geschätzt wurde, verdankt. So sei auch einem von Seeräubern verfolgten Schiffe von den Kauniern der Zugang zu ihrem Hafen erst dann gestattet worden, als sie auf ihre Frage erfahren hätten, daß die Leute auf dem Schiffe einige Lieder des Euripides kennten. Wildenbruch aber gestaltet eine ganz neue Handlung und verlegt die drei in freien Rhythmen geschriebenen Akte nacheinander nach Athen, Salamis und Syrakus. Am Schluß erscheint wie in der „Iphigenie“ des Euripides der deus ex machina. Athene selbst: sie „breitet langsam, majestätisch beide Arme aus“, und dann fällt der Vorhang. Neu ist bei dieser „Mär aus Alt-Hellas“ ihre Verbindung mit der Musik. „Der legendenhafte, beinah an das Märchen gemahnende Charakter des Vorgangs“, sagt Wildenbruch, „ließ es notwendig erscheinen, dem gesprochenen Worte noch den Schleier der Musik überzuwerfen. Auf die Art ist ein Werk entstanden, das nicht Oper, auch nicht Melodrama, in dem vielmehr Wort und Musik zu einer vielleicht noch nicht üblich gewesenen Vereinigung gebracht sind.“ Der Aufführung dieses Stückes stellten sich denn auch nicht geringe Schwierigkeiten entgegen. Im Siegeslauf aber eroberte sich die Bühnen „Die Rabensteinerin“, für die Wildenbruch den geschichtlichen Hintergrund aus Rankes „Deutscher Geschichte im Zeitalter der Reformation“ gewann — da war von einem Ritter von Rabenstein und der Zerstörung einer Raubritterburg Waldstein durch die Augsburger zu lesen —, während das Motiv an Kellers „Dietegen“ anklingt. Aber erst eine Aufführung von Shakespeares „Sommernachtstraum“ im Frühling 1905 gab der Gestalt der Versabe das Leben. Auch durch diese Prosa des sechzehnten Jahrhunderts zittert das rhythmische Pathos des Hohenzollerndichters. Die fünfaktige Tragödie „Ermanarich der

König", in Versen geschrieben, bringt uns zu den Ostgoten zurück in eine noch viel frühere Zeit als die des „König Laurin": in das Jahr 375, da die Hunnen in Europa einbrachen und der junge Alarich die gotische Zukunft vertritt. Das letzte Drama Wildenbruchs, „Der deutsche König", geschichtlich geschöpft vor allem aus Waitz' Jahrbüchern des Deutschen Reichs unter König Heinrich I., stellt eine Verbindung zweier Motive dar: der Übertragung der Königskrone von Konrad auf Heinrich und der Stellung Heinrichs zwischen zwei Frauen, Hateburg und Mathildis, der Enkelin Widukinds, der Stammutter der Ottonen. Auch hier ist wie im „Ermanarich" die rhetorische, Wildenbruch eigentümliche Prosa angewandt in vaterländischer Begeisterung mit dem Ausblick auf die berühmte Magyarenschlacht von 933 bei Merseburg, wo der deutsche König Heinrich Deutschlands Befreier wurde.

Wildenbruchs Dramen sind mehr rhetorisch prunkvolle Deklamationen als Dichtungen, sie bedürfen des Organs, der Mimik und des Kostüms. In der Stille rein geistig aufgenommen, wirken sie leicht grotesk, ja stellenweise lächerlich, zumal in einer Zeit, die seine Ideale und sein Pathos nur noch in geschichtlicher Bedingtheit und aus einer gewissen Erbschaft des Blutes heraus begreift.

Der allzu begeisterte Schwung des Wortes hat auch Wildenbruchs Lyrik geschadet. Das Gebiet, auf dem sie heimisch werden konnte, gab ihr der 18. Januar 1871 („Deutschlands Jubellied"):

Denn es schwingt das Zepter wieder
Eines deutschen Kaisers Hand,
Und es haben deutsche Lieder
Wieder nun ein Vaterland.

Was er deutschen Dramatikern zuruft, das gilt nicht minder für seine Lyrik:

Wie sich aus der Völker Taten
Weltgeschichte mächtig webt,
Dichter, laß dein Volk es sehen,
Und dein Volk wird dich verstehen,
Das Geschichte selbst erlebt.

Ein großer Teil seiner Lyrik kann als patriotische Gelegenheitspoesie bezeichnet werden. Denken wir nur an die bekanntesten Gedichte: „Wir haben ihn noch" (Zu Kaiser Wilhelms 90. Geburtstage), „Kaiser Wilhelms Tod", „Des toten Kaisers Roß" (Zum Begräbnis Kaiser Wilhelms), „Unser Fritz" (Auf Kaiser Friedrichs III. Tod), „Dem Fürsten Bismarck" und „Auf Bismarcks Tod", „Moltke" (Zum 90. Geburtstage), „Dem Kaiser Franz Joseph" und „Deutschland und die Welt" (März 1889, nach dem Thronwechsel):

Wenn ich an Deutschland denke,
Tut mir die Seele weh,
Weil ich rings her um Deutschland
Die vielen Feinde seh.

In diesen Liedern, auch in dem zuletzt genannten, lebt manches prophetische Ahnen:

Die Welt, die große, reiche,
Ward öde, arm und leer,
Die Welt hat keine Seele,
Sie hat kein Deutschland mehr . . . . .

Tränen, wie du sie weintest,
Hat nie ein Volk geweint,
In solchem Todesjammer
War nie ein Volk versteint.

Doch mitten in dem Jammer,
In Todesnot und Graus,
Nie losch das Licht der Sterne
In deinem Herzen aus . . . . .

Und was sie dir genommen,
Eins ward dir nie geraubt,
Deutschland, dir blieb die Zukunft,
Weil du an sie geglaubt.

Wildenbruch war der gegebene Dichter für Festprologe im besten Sinne. Ob er bei Körner oder Wagner oder Schiller verweilt — immer ist es der patriotische Unterton, den er im neuen Deutschen Reich heraufklingen läßt.

Dagegen tritt selbst seine Liebeslyrik zurück. Sie ist konventionell und bevorzugt Worte und Wendungen wie „süß", „Frühlingshauch", „Nachtigall", „flüstern" und „inniglich".

Am besten sind in Wildenbruchs Lyrik die Balladen, auch sie meist getragen von vaterländischer Begeisterung. Des Bauern Gebet war auch das seine („Belehnung Friedrichs I."):

Mein Feld hat wieder Ernte
Und meine Kinder Brot —
Es kommt der Hohenzoller,
Ein Ende hat die Not.

Mit Recht gerühmt wurde und wird das „Hexenlied" — es ringt nach Rezitation. Eine heiße Glut weht durch diese Verse, in denen geschildert wird, wie ein unschuldiges Mädchen als Hexe verbrannt wird, weil sie ein Lied sang, das sie von ihrer schon früher verurteilten Großmutter erlernt hatte; wie sie vergeblich ihren Beichtiger Medardus um Rettung anfleht; wie sie dann auf dem Scheiterhaufen noch einmal das Lied singt:

Von seligem Glück, das für ewig verloren.

Wie der Gesang den Medardus nun sein Leben hindurch verfolgt und ihm in der Todesstunde auf die Lippen kommt zum Entsetzen der frommen Brüder:

„Ich höre dich", rief er, „ich bin bereit,
Du reines Weib, das sie Hexe genannt,
Du süßer Leib, den sie schändend verbrannt,
Ihr schwellenden Lippen, ihr Augen voll Güte,
Du, spielender Glieder süß quellende Blüte,
Du liebende Wonne, die einst sich mir bot,
Und die ich verachtend verstieß in den Tod,
Nach fünfzig Jahren voll Buße und Pein,
Ich komme, um ewiglich bei dir zu sein."

Abgesehen von solchen Ausnahmen ruht Wildenbruchs dauernde Bedeutung hauptsächlich auf seinen Erzählungen. Auch hier freilich sind große Wertunter=

schiede nicht zu verkennen. Auszuscheiden sind von vornherein die eigentlichen Romane wie „Schwesterseele", „Semiramis", „Das schwarze Holz" und „Lukrezia", denen sich seine Feder nicht gewachsen zeigte. Eine scharfe Trennung zwischen Roman und Novelle ist bei Wildenbruch nicht durchzuführen. Erhebt sich aber eine größere Erzählung künstlerisch über den Durchschnitt, z. B. „Eifernde Liebe", dann verdankt sie es nicht ihrer Entwicklung im Romanstil, sondern novellistischen Zügen.

Wildenbruchs bekannteste Novellen sind diejenigen, die sich mit der Kindesseele beschäftigen (jetzt vereinigt in dem 6. Bande der von Litzmann herausgegebenen Gesammelten Werke, 1913): „Kindertränen" („Der Letzte" — „Die Landpartie"), „Das Märchen von den zwei Rosen", „Das edle Blut", „Das Orakel", „Neid", „Vice-Mama" und „Archambauld". Eigene Erinnerungen, sei es aus der Zeit des Kadettenlebens, der juristischen Vorbereitung in Frankfurt a. O. oder — im „Archambauld" — aus der am Bosporus verbrachten Jugendjahre, aber auch persönliche Erlebnisse anderer — z. B. im „Edlen Blut" die wirkliche Erzählung des Obersten von Schaevenbach in einer Frankfurter Weinstube — haben hier wundersam vielfarbige und ergreifende Bilder geschaffen und dem Dichter geradezu den Ruf eines Kinderpoeten eingetragen, den er freilich im besten Sinne auch verdient; nur wird dadurch der Charakter seiner Novellistik nicht vollwertig bezeichnet.

Genau ein Jahrzehnt vor den ersten Kindernovellen („Kindertränen", 1883), im Sommer 1873, schrieb der Achtundzwanzigjährige seine erste kleine Prosaerzählung, „Das Riechbüchschen, eine Geschichte aus alter märkischer Zeit", angeregt durch den Anblick eines in den Händen einer Frankfurter Familie befindlichen Bisambüchschens, das aus massivem Silber gearbeitet war und aus dem sechzehnten Jahrhundert stammte. Am Anfang der Novelle, die in ihrer ganzen Einkleidung und Stimmung lebhaft an Storm erinnert, erzählt der Dichter, das kleine Gefäß sei „tief im Walde zwischen Wriezen und Freienwalde, bedeckt von Moos und Steinen, aufgefunden worden", und führt uns dann in die Zeit des märkischen Kurfürsten Joachim II. Hektor. Den kulturgeschichtlichen Hintergrund bildet das Aufkommen der Reformation in der Mark Brandenburg: Ein Graf Schelia findet das Büchschen im Walde, stellt es der Besitzerin Gertrud, der jugendschönen Tochter des streng katholischen Herrn von Sparr, wieder zu, der ihn jedoch, den Lutheraner, als Eidam noch auf dem Totenbette verschmäht. Mit dem Kurfürsten in den Krieg nach Ungarn ziehend, nimmt Schelia das Riechbüchschen als Liebeszeichen mit sich. Als er jedoch zurückkehrt, ist Gertrud, gequält von Zweifeln an der Rechtmäßigkeit dieses Liebesbundes, ins Nonnenkloster zu Zehdenick gegangen, das er nun in Verzweiflung dreimal umreitet. Dann sprengt er davon. An der Stelle, wo er einst das Büchschen gefunden hat, wirft er es weit von sich. Bei Mühlberg ist er im Dienst des Schmalkaldischen Bundes im Kampf gegen die katholischen spanischen Reiter-Kaiser Karls gefallen. In leise Wehmut getaucht, zeigt diese erste Erzählung Wildenbruchs bereits den werdenden Meister.

Sechs Jahre nach dem „Riechbüchschen" entstand seine beste Novelle: „Der Meister von Tanagra" (1879). Für das Verständnis des Motivs und der

Entstehung unentbehrlich ist ein Brief Wildenbruchs an seinen Lehrer Frick vom 7. März 1880. „Im Jahre 1873", schreibt er, „wurden auf der Trümmerstätte der einstigen böotischen Stadt Tanagra Terrakottenfiguren in großer Anzahl ausgegraben. Die Schönheit der Figuren und zugleich ihre eigentümliche, von den Formen der bisher bekannten griechischen Plastik abweichende Gestalt lenkten die allgemeine Aufmerksamkeit in so hohem Maße auf dieselben, daß sie sich in kürzester Zeit über ganz Europa verbreiteten. Einzelne derselben kamen bei der Gelegenheit auch nach Berlin, und hier war mir die Möglichkeit geboten, sie im Neuen Museum, wo sie zur Aufstellung gelangt waren, aus eigener Anschauung kennen zu lernen. Der Eindruck war ein geradezu überwältigender. Stellen Sie sich eine Anzahl kleiner kaum einen halben Fuß großer Figuren aus gebranntem Ton vor, die, wunderbar gut erhalten, jede Einzelheit der wahrhaft entzückenden feinen Ausführung erkennen lassen. Die Gestalten, meist weibliche, die offenbar bemalt gewesen, denn sie zeigen noch jetzt den Abglanz der einstigen zarten Farben, stellen einfache Vorgänge des häuslichen Lebens dar, großenteils Mädchen und Frauen in den verschiedensten schreitenden, stehenden oder sitzenden Stellungen, alle in der eigentümlich reizenden Gewandung ihrer Zeit und ihres Ortes. Das Ganze wirkte auf mich vermöge der der Antike sonst so fremden Individualisierung der einzelnen Gestalten mit der Lebendigkeit einer verkörperten Idylle aus alter hellenischer Zeit; dazu kam die poetische Dunkelheit, in welche sich ihre Entstehung hüllt, da man den ursprünglichen Erfinder und Verfertiger der kleinen Kunstwerke nicht kennt, und so war mir mit dem ersten Anschauen derselben der Gedanke geboren, die Schöpfung und den Zusammenhang der Figürchen zu einer Novelle zusammenzuarbeiten. Daß dieselben zur Zeit des Praxiteles entstanden, nimmt man jetzt allgemein an; insofern beruht meine Erzählung auf historischer Grundlage, alles andere ist freie Erfindung." Nimmt man hinzu, daß Griechenland dem Dichter seit der Knabenzeit ein vertrauter Boden war, und daß 1877 der „Hermes von Olympia", der in der Novelle zu den Terrakotten in Beziehung gesetzt wird, ans Licht kam, so hat man alle äußeren Erklärungsgründe für diese Erzählung beisammen. Aber man weiß dann noch nichts von der Zartheit, mit der die Liebe zwischen Myrtolaos und Hellanodike geschildert wird, nichts von der Sicherheit, mit der die Linien in der Entwicklung des Helden gezogen werden, nichts von dem beschwingten und doch wirklichkeitstreuen Dialog. Und die Szene, in der die gerettete Geliebte vor dem Einschlummern die Hand des Myrtolaos faßt „wie ein Kind, das im Einschlafen nach seinem liebsten Spielzeug greift", während er jetzt den goldbraunen Ton des Baches faßt, Hellanodikes Gestalt formt und so der Meister von Tanagra wird, ist ein Kunstwerk für sich.

Auf diese „Künstlergeschichte aus Alt-Hellas" folgte 1880/81 „F r a n c e s k a v o n R i m i n i", angeregt durch ein so betiteltes Gemälde des Malers Hofmann-Zeitz, das auf der großen Berliner Kunstausstellung von 1878 viel bewundert wurde, auch von Wildenbruch, der dem Künstler sogar anonym ein den Vorgang verherrlichendes Gedicht sandte. Nicht der weltfremde Leutnant mit der Künstlerseele Paul von Gartenhofen ist der Held der Erzählung, die auf wirkliche Frankfurter Erlebnisse zurückgeht, obwohl gerade mit ihm der Dichter einen neuen charakteristischen Typus gefunden

hat. „Die Idee ist“, sagt Wildenbruch brieflich selbst, „zu zeigen, wie in einem weiblichen Wesen, das sich infolge bedeutender, namentlich intellektueller Veranlagung über die Bedürfnisse der Natur entrückt glaubt, die Natur zum Durchbruch kommt, und wie dieser Durchbruch zur Vernichtung jenes Weibes führen muß, wenn es, wie Franceska getan, eine der Natur widersprechende Stellung angenommen hat, Franceska ist Hauptperson, und darum heißt die Novelle nach ihr.“ Die Tragik beruht hier darauf, daß in der jugendlichen Gattin des alten Generals zu spät die Liebe — zu dem Leutnant — erwacht. Er opfert sich für ihre Ehre im Duell, und sie rafft darauf ein Fieber dahin.

Noch mehr als diese Novelle trägt die folgende, „Vor den Schranken“ (1881), Züge aus des Dichters innerstem Erleben. Ihr liegt ein Vorfall aus seiner Tätigkeit bei dem Gericht in Eberswalde aus dem Anfang des Jahres 1877 zugrunde, als er in einer Mordsache die Untersuchung führte und den Mörder zu verhaften hatte. Das Urbild Schomburgs dagegen war der märkische Räuber Masch aus den sechziger Jahren. Diese Geschichte der Marie Lücke, die schließlich opfermutig für ihren Verteidiger vor Gericht, den jungen Referendar Heidenstein, durch das Messer des Räubers, ihres früheren Geliebten, stirbt, gehört zü dem Packendsten, was Wildenbuch geschrieben hat.

Ein gewisses Übermaß in Auffassung und Ausführung zeigt die „Brunhilde“ (1882) — sie hat es freilich auch mit einem menschlichen Übermaß, einer riesenhaften Tierbändigerin, zu tun, die auf Benno Rother einen verhängnisvollen Einfluß ausübt. Großen Beifall hat stets die „Danaide“ (1883) geerntet, eine Kriegsnovelle, die uns in den Januar 1871 und in ein französisches Dorf der Picardie führt: die schöne Französin Reine Gouyou bezahlt die von ihr gewagte Rettung eines jungen deutschen Offiziers mit dem Leben. In der „Heiligen Frau“ (1884), der ersten Novelle Wildenbruchs, die in Berlin spielt, wird mit dem Titel auf die Königin Luise hingedeutet, deren Denkmal im Charlottenburger Mausoleum für die arme Hildegard, ein harmloses Mädchen aus den unteren Ständen, das Symbol weiblicher Tugend, ja der Heiligkeit wird und dies auch mittels einer photographischen Abbildung sowie eines kleinen elfenbeinernen Bildwerks bleibt, als Kurt von Steigendorf sie kurz vor seinem Assessorexamen verläßt. Es ist die alte traurige Geschichte von dem herzigen und unschuldigen Mädchen, das an der Liebe im Großstadtelend zugrunde geht. Unter diesen Berliner Tragödien ist diejenige Hildegards eine der ergreifendsten, denn meisterhaft hat der Dichter in ihr das wirkliche Heiligtum, das der hingebenden weiblichen Liebe, gemalt. Das Motiv der „Franceska von Rimini“ lebt dann wieder auf in der größeren, darum aber auch weniger gelungenen Erzählung „Der Astronom“ (1886/87): die Frau zwischen zwei Männern. In diesem Falle aber vergiftet sich Lucie Immenhof, weil ihr zum Bewußtsein kommt, sie sei für beide, sowohl für den Astronomen, ihren Gatten, wie für dessen jüngeren Bruder im Grunde überflüssig. Noch umfangreicher, von dem Dichter auch als Roman bezeichnet, ist „Eifernde Liebe“ (1892/93), doch mehr eine Novelle: in wenigen Monaten wird die stolze unnahbare Patriziertochter Dorothea Pfeiffenberg das Opfer ihrer leidenschaftlich eifernden Liebe zu dem Künstler Heinrich Verheißer, der für den an

der unteren Elbe gelegenen Landsitz ihres Vaters die Gotenschlacht gemalt hat. Sie erträgt es nicht, daß sie für ihn künstlerisches Objekt bleibt, daß seine Kunst nicht in seiner Liebe aufgeht, und findet den ersehnten Tod an den Klippen von Capri. Wildenbruchs Reise mit seiner jungen Gattin nach Italien gab dem zweiten Teil der Erzählung den äußeren Rahmen. Meisterschaft der Gestaltung aber zeigen nur die ersten Partien, in denen der Welt des geschäftskühlen Herrn Etatsrat und der vornehm ruhigen „weißen Dorothea“ der künstlerische Wildling gegenübertritt.

In den Jahren 1893—97 entstanden die Novellen „Waldgesicht“ — angeregt durch eine Zeitungsnotiz unter der Überschrift „Mord“ —, „Claudias Garten“, „Der Zauberer Cyprianus“, „Der Liebestrank“, „Die Alten und die Jungen“, „Das wandernde Licht“ und „Die Waidfrau“. Höchst eigenartige Motive, z. T. legenden- und märchenhafter Art, werden hier verarbeitet. Als besonders gelungen ist zunächst der „Liebestrank“ hervorzuheben, wo die arme ungeliebte Aurelie, von dem armen betörten Zantebur als vermeintliche Zauberin zu Tode getroffen, ihn sterbend durch ihren Liebesblick nach sich zieht: „Ach — zürne mir nicht, daß ich dich so geliebt habe.“ Die durch E. T. A. Hoffmann beeinflußte, psychologisch ganz unbegründete Wahnsinnsgeschichte „Das wandernde Licht“ spielt auf dem Fideikommißgut der Familie Yorck, Klein-Öls bei Ohlau, auf dem der Dichter seit 1858 mit seinen Geschwistern meist die Sommerferien verlebte: eine Schwester war mit dem Sohn des damaligen Majoratsherrn vermählt. Die bedeutendste dieser Erzählungen ist „Die Waidfrau“, geschöpft aus des Dichters Erlebnissen während seines Aufenthaltes 1865/66 in Burg bei Magdeburg. Der junge Hugo ist ein Selbstporträt des Dichters, der „Direktor, der einst sein Hauslehrer gewesen“, ist Otto Frick, die Waidfrau entspricht ihrem Urbilde — ihr Mann hieß Jäger —, die Wohnung, in der das kurze, schmerzliche Liebesidyll zu suchen ist, lag in dem Hause Jakobistraße 9, das damals einem Fräulein Jacobi gehörte. Der junge Gardeoffizier, der dann bei Königgrätz fällt, und seine Aufwartefrau sind hier in so ernste, tragische Beziehung zueinander gesetzt, so neu und eigenartig gesehen, daß diese Dichtung zu den deutschen Meisternovellen zu zählen ist. Namentlich der Charakter der Waidfrau selbst ist wunderbar fein herausgearbeitet. Die Einkleidung der Novelle erinnert an Storm und Seidel: eine halbverblichene Photographie führt mitten aus dem praktischen nüchternen Alltagsleben den Leser in die traumselige Vergangenheit. Dabei ist jede Sentimentalität vermieden. Die Waidfrau, die aus ihrer ersten Ehe mehrere Kinder hat, heiratet längere Zeit nach jenem kurzen Liebesidyll einen braven Müller.

An dieses Meisterwerk ragt keine der späteren Novellen Wildenbruchs auch nur entfernt heran: die tragische Predigergeschichte „Unter der Geißel“ (1901), die wieder auf Erinnerungen der Frankfurter Referendarzeit zurückgreift, „Das Wunder“ (1902), in deren Mittelpunkt wieder ein Kind steht, wenngleich ihr doch nicht eine Stelle unter den übrigen Kindernovellen gebührt, der „Tintenfisch“ (1908), dessen Held in der ersten Niederschrift seinem Urbilde entsprechend den Vornamen Walter führte. Dieser Titel ist nur einem Vergleich entnommen: an einen Tintenfisch müsse man bei einer Persönlichkeit wie der des gefeierten Schriftstellers Aichschnitzer

denken, der aus Berechnung die Verehrerin seiner Schriften heiratet und ihr Leben zerstört hätte, wenn nicht die wirkliche Liebe eines andern, geistig freilich unbedeutenden Menschen ihr zum Schluß das verlorene Glück wiedergegeben hätte. Ein Motiv wie das hier behandelte ist in dieser Ausführung in der Literatur nicht wieder vorhanden.

Schon einige Jahre vorher geschrieben, aber erst 1909 veröffentlicht wurde „Die letzte Partie“: es handelt sich um eine letzte Partie Billard zwischen zwei greisen Brüdern in Berlin, deren halb liebevolles, halb schroffes Verhältnis zueinander wiederum im wahrsten Sinne von Wildenbruch erlebt worden ist. Die grausig geheimnisvolle Teilnahme des Toten an dieser letzten Partie, zu der ihn der Bruder erwartet, läßt uns wieder an E. T. A. Hoffmann denken. Es ist ein Meisterstück, diese kurze, plastische Darstellung echter Bruderliebe in grundverschiedenen Charakteren, die sogar die Schranken des Todes niederreißt.

Wildenbruch ist naturgemäß unserer Zeit ferner gerückt. In doppeltem Sinne Hohenzollerndichter, wird er in der nächsten Zukunft nur selten eine große öffentliche Gemeinde finden. Wirklich getroffen werden indessen durch die politische Entwicklung nur seine Dramen, und auch sie würden den Schlag leicht überwinden, wenn nur ihre innere künstlerische Kraft größer wäre. So aber wird man ihr Verschwinden nicht allzusehr zu beklagen haben.

Der Novellist Wildenbruch aber und der Dichter des Hexenliedes hat Anspruch auf Unsterblichkeit, um so mehr als er keiner Richtung, keiner Schule zuzuzählen, ja mit keinem anderen so recht zu vergleichen ist. Seine Kindernovellen, sein „Meister von Tanagra“, sein „Liebestrank“, seine „Waidfrau“, seine „Letzte Partie“ geben ihm einen Charakter, der ganz nur mit seinem Namen zu bezeichnen ist. Das eine aber läßt sich sagen, daß ein Talent wie das seinige allein im neuen Deutschen Reich nach 1870 sich auslösen und zur Geltung kommen konnte.

2. Detlev von Liliencron.

Eine ganz andere Kunstanschauung als bei Wildenbruch finden wie bei Liliencron, der, ohne es zu wollen und zu wissen, dem deutschen Impressionismus den Weg gebahnt hat. Auch er aber wurzelt allein in dem Boden des jungen deutschen Kaiserreichs.

Friedrich genannt Detlev Freiherr von Liliencron wurde am 3. Juni 1844 zu Kiel als Sohn eines Zollverwalters geboren. Seine Mutter war die Tochter eines amerikanischen Generals von Harten. Detlev besuchte die gelehrte Schule seiner Vaterstadt und wurde 1863 preußischer Offizier in Mainz. Er focht 1864 gegen die aufständischen Polen, 1866 gegen Österreich, 1870 gegen Frankreich und wurde mehrmals verwundet. Fünf Jahre darauf nahm er schuldenhalber den Abschied und ging nach Amerika, kehrte aber bald zurück und wurde 1882 Deichhauptmann und Hardesvogt auf der Insel Pellworm, wo er die „Adjutantenritte“ schrieb, 1884 Kirchspielvogt in Kellinghusen. Sowohl seine erste Ehe mit Helene Freiin von Bodenhausen (seit 1878) wie seine zweite mit Auguste Brandt (seit 1887) wurde aus Gründen wirtschaftlicher Not geschieden. Seine Schulden drängten ihn auch aus dem Amt. Er lebte nun ein

Jahr in München, wo er mit den naturalistischen Jüngstdeutschen verkehrte. Als er hier Holzens Lehre vom konsequenten Naturalismus kennen lernte, schrieb er ihm begeistert (30. 11. 1890): „Bravo, Bravo! Hurrah von hier bis nach Berlin." Das Jahrzehnt von 1890 bis 1900 verbrachte er in Ottensen bei Hamburg-Altona. 1899 vermählte er sich zum drittenmal mit Anna Micheel. Als Hauptmann a. D. wohnte er fortan, ausgezeichnet durch eine kaiserliche Ehrenpension, in Alt-Rahlstedt, wo er am 22. Juli 1909 starb, also in demselben Jahre wie Wildenbruch.

Mehr noch als Wildenbruch war Liliencron ein begeisterter Verehrer nationaler, kriegerischer, soldatischer Ideale. Die Erkältung, die seinen Tod herbeiführte, zog er sich durch einen Besuch seiner alten Schlachtfelder aus dem deutsch-französischen Kriege zu. „Warum laßt ihr mich auf dem Schlachtfelde allein liegen", rief er in seinen Fieberphantasien. Noch dem Sterbenden mußte seine Gattin auf dem Klavier seine Lieblingsmärsche vorspielen, vor allem den Hohenfriedberger und den Kurfürstlichen Reitermarsch.

Liliencron war innerlich sein ganzes Leben hindurch königstreuer Offizier, in seinem Empfinden und Anschauen Aristokrat, obwohl er sozialistischen Ideen teilnehmend und mit hellem Blick für die Not des Volkes, die er ja selbst von Grund aus erlebt hat, folgte, auch, wie wir sahen, seit der Münchener Zeit den naturalistischen Dichtern freundschaftlich nahestand. Aber deren Motive und Stoffe waren nicht die seinen. Es ist charakteristisch für ihn, daß von allen seinen Prosawerken, sowohl den Romanen „Breide Hummelsbüttel" (1887), „Der Mäcen" (1889), „Mit dem linken Ellenbogen" (1899) und „Leben und Lüge" (1908) wie den Novellen, die in seinen „Sämtlichen Werken" seit 1904 zusammengefaßt sind unter den Titeln „Aus Marsch und Geest", „Könige und Bauern" und „Roggen und Weizen", nur die „Kriegsnovellen" (1894) lebendig geblieben sind.

Hier tritt auch deutlich zutage, inwiefern Liliencron als einer der ersten Vertreter des künstlerischen Impressionismus aufzufassen ist. Augenblicksbilder sind es von ungewöhnlicher Frische und Naturwahrheit, Skizzen in der Art der amerikanischen short story, in jedem Zug aber ursprünglich und wesensecht, was man von jener meist künstlich zurechtgemachten Erzählungsart nicht sagen kann. Eilfertig hüpft die Handlung, soweit man von einer solchen überhaupt sprechen kann, dahin, kaleidoskopartig wechseln die Bilder. Reichen Gebrauch macht der Dichter von der Lautmalerei wie alle Impressionisten, die aber keineswegs seine Vorbilder sind. Er selbst nennt einmal (im „Wärterhäuschen") als Beispiele für „die paar Dichter-Künstler" Shakespeare, Goethe, Heinrich von Kleist, Storm, Fontane, Dostojewski, Turgeniew, Tolstoi und Maupassant.

Die Naivität des Liliencronschen Impressionismus unterscheidet ihn von irgendeinem anderen, hat ihm freilich auch den Erfolg verbürgt und die Naturalisten auf ihn aufmerksam gemacht, so daß sie ihn als einen der Ihrigen begrüßten.

Es war unter den Künsten zuerst die Malerei, die sich bemühte, den augenblicklichen Eindruck als allein mögliche Wahrheit auch bei der Gestaltung festzuhalten. Eindruck heißt französisch „impression". Da es am Ende der sechziger Jahre fran-

zösische Maler waren — allen voran Manet —, die nach einer solchen Naturwahrheit strebten und auch die Landschaft nicht im Atelier, sondern im Freien (en plein air) auf die Leinwand brachten (Freilichtmaler), so haben sich die französischen Ausdrücke, vor allem das Wort „Impressionismus", auch in Deutschland zur Bezeichnung dieser ganzen Richtung eingebürgert. Doch sagt man hier seit längerer Zeit daneben bereits „Eindruckskunst", der sich jetzt mit dem Expressionismus die „Ausdruckskunst", die Gestaltung des Eigenen, Intuitiven, Visionären von innen heraus, gegenübergestellt hat.

War es unter den Künsten zuerst die Malerei, so unter den Gattungen der Dichtkunst zuerst die Lyrik, die den impressionistischen Grundsatz zum Siege führte. Und unter den Lyrikern schritt Liliencron voran, der damit eine neue Zeit eröffnete. Die konventionelle, zur Deklamation bestimmte Lyrik eines Geibel und Wildenbruch trat jetzt zurück. Der frische Naturlaut brach sich Bahn, das in einem bestimmten Augenblick wirklich Geschaute gewann allein Lebensrecht.

Viererzug.

Vorne vier nickende Pferdeköpfe,
Neben mir zwei blonde Mädchenzöpfe,
Hinten der Groom mit wichtigen Mienen,
An den Rädern Gebell.

In den Dörfern windstillen Lebens Genüge,
Auf den Feldern fleißige Spaten und Pflüge,
Alles das von der Sonne beschienen,
So hell, so hell.

Ein besseres Beispiel für die neue impressionistische Lyrik als diese Verse ist kaum denkbar. Der Dichter sagt nur das, was er in einem Augenblick sieht, und wie er es sieht, er gibt von einem ganz unwesentlichen Vorgange seinen Eindruck wieder. Ihn interessieren nicht die einzelnen hier geschilderten Tatsachen an sich, sondern das Zuständliche an ihnen, die lebendige, farbenreiche, stimmungsvolle Beziehung, in die sie in diesem Augenblick zueinander treten.

Der Eindruck erweitert sich indessen auch über das wirklich Geschaute hinaus, aber doch nur so, daß es bei demselben Augenblicksbilde bleibt.

Weite Aussicht.

Steht eine Mühle am Himmelsrand,
Scharfgezeichnet gegen mäusegraue Wetterwand,
Und mahlt immerzu, immerzu.

Hinter der Mühle am Himmelsrand,
Ohne Himmelsrand, mahlt eine Mühle, allbekannt,
Mahlt immerzu, immerzu.

Landschaftlich ist es vor allem die Heide, die es auch diesem niederdeutschen Junker angetan hat. Aber der Heidedichter ist inzwischen in die Schule des

künstlerischen Realismus gegangen, er kommt den Stilgesetzen des Naturalismus sehr nahe:

In Herbstestagen bricht mit starkem Flügel
Der Reiher durch den Nebelduft.
Wie still es ist! kaum hör' ich um den Hügel
Noch einen Laut in weiter Luft . . . . .

Der alte Bauer mit verhaltnem Schritte
Schleicht neben seinem Wagen Torf.
Und holpernd, stolpernd schleppt mit lahmem Tritte
Der alte Schimmel ihn ins Dorf.

In der Liebe zur niederdeutschen Heimat berührt er sich besonders mit Theodor Storm, um den er klagt:

Kein andrer wohl
Nahm so den Erdgeruch aus Wald und Feld
In seine Schrift wie du . . . . .
Viel dunkelrote Rosen schütt ich dir
Um deines Marmorsarges weiße Wände
Und senke meine Stirn dem großen Dichter,
Den ich so sehr, so sehr geliebt.

Storms poetischer Realismus ist Liliencrons Kunst nahe verwandt. Beide wissen dem Alltäglichen Stimmung abzugewinnen und unterscheiden sich dadurch von den Naturalisten. Ein bedeutungsloses Nichts, ein ganz flüchtiger Eindruck genügt, um ein Erlebnis aus der Vergangenheit hervorzuzaubern, das der Dichter nun, ungeachtet aller Trivialitäten, die ihn umgeben, vergoldet. Er geht unter den Linden spazieren, riecht Rauch im Straßenlärm und wird dadurch an den Tod eines Kriegskameraden bei einer qualmenden Mühle erinnert:

Es knistert, der Rauch umzieht mein Gesicht;
Leb wohl, Kamerad, ich vergesse dich nicht.
Unter den Linden, vorbei ist der Spaß,
Trink ich bei Hiller ein stilles Glas,
Ein stilles Glas auf ein fernes Grab;
Dann wieder ins Leben, bergauf, bergab.

Liliencron sucht die Vorgänge unmittelbar zur Anschauung zu bringen und wirkt so oft genug wortschöpferisch:

Den Rechen über die Schulter quer
Wippwappt zum Heuen die Grete daher.

In diesen Versen zeigt sich jene Neigung zu gesundem Humor, die für diesen Dichter nicht minder charakteristisch ist und ihm namentlich bei dem Erzählen dient. Dann greift er wohl auch zum gemütlichen Dialekt, z. B. bei der „Ballade in U-Dur“, wo er schildert, wie der Herr von Karfunkel sein Hausrecht auch Freund Hein gegenüber wahrt:

Er war just hundert Jahre,
Hatte schneeschlohweiße Haare
Und kam mit sich ins klare:
Ich sterbe nicht.
Weg mit der verfluchten Bahre
Und ähnlicher Leichenware!
Hol sie die Gicht!

Werd' ich, neugiertrunken
Ins Gartengras hingesunken,
Entdeckt von dem alten Halunken,
Dann grunzt er plump:
Töw, Sumpfhuhn, ick will di gliek's tunken,
In den Uhlenpfuhl zu den Unken,
Du schrumpliger Lump . . . . .

Noch heut lebt Herr Kunz von Karfunkel
Mit seiner verrunzelten Kunkel
Auf seinem Schloß Punkpunkel
In Stille und Sturm.
Seine Lebensgeschichte ist dunkel,
Es murmelt und raunt manch Gemunkel
Um seinen Turm.

Von seinen ernsten Balladen ist eine ganze Reihe volkstümlich geworden, am meisten wohl „Trutz, Blanke Hans".

Auch der Lyriker Liliencron aber ist in erster Linie Soldat, der schon beglückt ist, wenn „die Musik kommt". An diesem kleinen Gedicht lassen sich fast alle Eigentümlichkeiten seiner Kunst studieren; vor allem der Impressionismus: der Dichter gibt nur den Augenblickseindruck wieder; er spricht aus, was in sein Auge fällt wie die Musiker, der „Herre Hauptmann" „und dann die Herren Leutnants" „und dann die Grenadiere" „und dann die kleinen Mädchen", und was in sein Gehör fällt, „klingkling, bumbum und tschingdada", und sobald der Eindruck verschwindet, schweigt auch der Dichter:

Zog da ein bunter Schmetterling
Tschingtsching bum um die Ecke?

Liliencron, der Dichter der Reiter-„Attacke" „mit Hurra drauf in Flusch und Husch", mit „Klingenkreuz und Scharten", kann nur unter diesem, dem kriegerisch-nationalen Gesichtspunkt, wie ihn das neue deutsche Kaiserreich ergab, richtig eingeschätzt werden. Mit seinem in wohlgeformten Terzinen geschriebenen „Poggfred, kunterbuntem Epos in zwölf Cantussen" (1896) oder mit seinen Dramen („Knut der Herr", 1885, „Die Rantzow und die Pogwisch", 1885, „Der Trifels und Palermo", 1886, „Arbeit adelt", 1886, „Die Merowinger", 1888, „Pokahontas") hat er ja nicht einmal seinen Zeitgenossen genügt.

„Es lebe der König!" — so klingt es bei Liliencron wieder und wieder. Wie weit seine Bedeutung an diesen Ruf gebunden bleibt, mag dahingestellt bleiben. Sicherlich hat auch der Patriotismus sein Lebensrecht in solcher Kunst, deren Ursprünglichkeit und geschichtliche Auswirkung nicht in Frage gestellt werden kann.

3. Patriotische Lyrik.

Die vaterländische Dichtung ist durchaus nicht immer impressionistischer Natur wie bei Liliencron und den meisten Lyrikern des Weltkrieges 1914/18, den wir hier

in die Darstellung einbeziehen müssen — zu ihm führt kein anderer Weg als der über das Jahr 1870 und das neue Deutsche Reich.

„Morgenrot", ruft Wilhelm Hauff, „leuchtest mir zum frühen Tod". Hübsch geordnet, erscheint sein Gedankengang als ein vorher überlegtes Ganzes. Wenn die Trompete bläst, dann wird aus diesem Morgenrot ein Abendrot. Vom stolzen Roß herabgeschossen ins kühle Grab, verschwunden wie die Rose, deren Blätter fallen! Unabwendbar ist dieses Schicksal, und darum mit Gott in Kampf und Tod als braver Reitersmann. Wie anders Hugo Zuckermanns Reiterlied hundert Jahre später. Der Reiter sieht plötzlich zwei Dohlen, die düster auf seinen Tod zu warten scheinen; was liegt daran, er kämpft als Reitersmann. Er reitet weiter und sieht nun zwei Raben als neue Unglücksboten. Was liegt daran: viel hunderttausend Reiter hat Österreich. Im Abendrot sieht er dann zwei Krähen fliegen, der Tod scheint ihm gewiß zu sein; doch was liegt daran, sieht er die eigenen Fahnen nur noch wehn auf Belgrad. Der augenblickliche Eindruck ersetzt hier die dort vorher bestimmte Vorstellungsreihe. — „Steh ich in finstrer Mitternacht so einsam auf der stillen Wacht", läßt derselbe Hauff seinen Soldaten singen, doch nur in der Voraussetzung, daß der Wachtposten die sechs Strophen dieses Liedes hübsch im Kopfe habe; denn keine Strophe läßt sich außerhalb des Zusammenhanges begreifen, geschweige denn mit Empfindung singen. Damit vergleiche man ähnliche Lieder nach 1870 oder 1914. Dazwischen liegt künstlerisch ein Abgrund, überbrückt zuerst von Liliencron.

Der Entstehung des patriotischen Liedes gilt also in erster Linie unsere Aufmerksamkeit. Unsere früheren Vaterlands- und Kriegslieder sind mit wenigen Ausnahmen friedliche Gelegenheitspoesie. Die preußisch-deutsche Kaiserhymne „H e i l d i r i m S i e g e r k r a n z" geht auf ein Lied des Holsteiner Predigers Harries vom 27. Januar 1770 für den dänischen König Christian VII. zurück. 1792 erschien es entsprechend verändert als Berliner Volksgesang in der Spenerschen Zeitung, gewidmet Friedrich Wilhelm II. Zum Geburtstage Friedrich Wilhelms III. im Jahre 1833 wurde der Text aufs neue verändert. Nach diesem dichtete Geibel dann einen ähnlichen für das siegreiche Heer 1870/71:

Heil euch im Siegerkranz,
Streiter des Vaterlands,
Gott war mit euch.

Es folgen ebenfalls drei Strophen, deren letzte so lautet:

Blühe, du deutsches Reich,
Wachse, der Eiche gleich,
Markig und hehr!
Friede beglücke dich,
Freiheit erquicke dich,
Herrlichkeit schmücke dich
Vom Fels zum Meer.

Betrachten wir zunächst die Entstehung unserer übrigen allbekannten Nationallieder vor 1870.

Einige Jahre vor dem Ausbruch des deutsch-französichen Krieges, am 3. August 1867, sang die Harmoniegesellschaft in Halberstadt ein Lied, das einer ihrer Mitbürger, der Gymnasialdirektor Bernhard Thiersch, für diesen Tag verfaßt hatte: „Ich bin ein Preuße, kennt ihr meine Farben“. Volkstümlich aber wurde das Lied erst in der von Neidhard, dem Leiter des Berliner Domchors, komponierten Melodie.

Im Jahre 1840 wurde Napoleons Leiche von St. Helena nach Paris überführt. Paris wurde neu befestigt, und der frühere französische Präsident Thiers sprach wiederholt die Ansicht aus, daß nur der Rhein die Grenze zwischen Deutschland und Frankreich bilden könne. Damals dichtete Nikolaus Becker, Gerichtsauskultator zu Köln, die Verse „Sie sollen ihn nicht haben, den freien deutschen Rhein“, und der Inhaber einer Schweizer Eisengießerei, Max Schneckenburger, ein geborener Württemberger, schrieb ergrimmt die flammenden Strophen nieder: „Es braust ein Ruf wie Donnnerhall, wie Schwertgeklirr und Wogenprall.“ Was diese Wacht am Rhein später einmal bedeuten sollte, konnte der Verfasser freilich nicht ahnen, denn er starb schon 1851, kaum einige dreißig Jahre alt. Erst drei Jahre nach seinem Tode erstand dem Liede in dem Krefelder Musikdirektor Karl Wilhelm der geniale Komponist, dessen Lebensabend dadurch seit 1870 verschönt wurde.

Ein berühmter Zeitgenosse Beckers und Schneckenburgers, Hoffmann von Fallersleben, fuhr im Jahre 1841 nach dem damals ja englischen Helgoland und dichtete hier das Lied „Deutschland, Deutschland über alles“, das schon im Oktober desselben Jahres in der Haydnschen Melodie auf „Gott erhalte Franz den Kaiser“ von freiheitlich-patriotisch gestimmten Sänger- und Turnerverbänden in Hamburgs Straßen gesungen wurde.

Erinnern wir uns schließlich noch eines Liedes, das uns wie „Heil dir im Siegerkranz“ in die Zeit vor Goethes Tod, zu den Befreiungskriegen zurückführt. In den ersten Wintermonaten des Jahres 1813 fuhren in einem Schlitten zwei in Pelze gehüllte Männer über die russischen Steppen der deutschen Grenze zu: Ernst Moritz Arndt und der Freiherr vom Stein. Sie sprachen von der kommenden nationalen Erhebung. Alles müsse gegen Napoleon aufgeboten werden, meinte Stein, Preußen, Österreich, Sachsen und so das ganze Deutschland hinterdrein. „Ja, das ganze Deutschland soll es sein“, rief Arndt, und nun sang er sich mit frostbelegter Stimme sein Lied zusammen: „Was ist des Deutschen Vaterland?“

Gewiß sind auch 1813 patriotische Lieder auf dem Schlachtfelde entstanden, wie das leuchtende Beispiel Theodor Körners zeigt. Aber es kommt ja auch auf das innere Erleben an. Die patriotische Begeisterung am Schreibtisch vermag sogar die unmittelbare Anschauung des Schlachtfeldes zu ersetzen. Nach dem in der Halberstädter Zeitung gedruckten Kriegsbericht des Grafen von Schmettau, dessen Sohn sich im November 1916 ebenfalls durch eine Kavallerieattacke auszeichnete, schrieb Freiligrath 1870 in wörtlicher Anlehnung seine „Trompete von Vionville“: „Sie haben Tod und Verderben gespien.“

Nachdem wir festgestellt haben, daß die Entstehung unserer bekanntesten Vaterlands- und Kriegslieder höchst verschieden war, in jedem Falle aber dem Aufflammen des Nationalgefühls in einem bisweilen durch den Zufall bestimmten Augenblick entsprach, wenden wir uns nunmehr der geschichtlichen Entwicklung vor und nach der Begründung des neuen Deutschen Reiches zu. Das ist, wenn der nationaldeutsche Zusammenhang gewahrt werden soll, nicht möglich ohne einen wenn auch nur flüchtigen Rückblick auf die Anfänge deutsch-patriotischer Lyrik überhaupt.

Der älteste deutsche Kriegsgesang ist das Ludwigslied aus dem Jahre 882, gedichtet auf den Sohn Ludwigs des Deutschen, Urenkel Karls des Großen, der an der Spitze seiner Franken die Normannen bei Saucourt besiegte. Die deutsche Ritterzeit hat uns um das Jahr 1200 in Walthers von der Vogelweide „Ir sult sprechen willekomen" eines der schönsten Vaterlandslieder geschenkt, im übrigen aber mehr geistlich als national bedingte Kampfeslyrik hinterlassen. Auch die Landsknechte wandten sich später mit eindringlichen Versen meist an den Herrn der Heerscharen und feierten ihre Helden wie Görg Frundsberg, der „die Schlacht von Pavia gewunnen". Im Dreißigjährigen Kriege ging der Rest patriotischer Lyrik verloren. Einige Namen lyrischer Heldenverehrung wie der des Prinzen Eugen, des edlen Ritters, hielten dann die Erinnerung an das gemeinsam Deutsche fest. Erst als sich am Ende des siebzehnten Jahrhunderts der Staatsbegriff deutlicher herausbildete, wurde das deutsche Kriegslied nationaler. Der alte Dessauer und Friedrich der Große wurden die gefeierten Kriegshelden, Preußen kam empor. Christian Ewald von Kleist dichtete 1757 seine Ode an die preußische Armee, Gleim schrieb seine Grenadierlieder, Klopstock verherrlichte in machtvollen Dithyramben sein Deutschland und den Tod fürs Vaterland. Heinrich Voß, Mitglied des vaterländisch begeisterten Göttinger Hainbundes, stimmte den Gesang der Deutschen an: „Wir alle, wir alle, wir haben Herz und Hand, es rufe Mann und Weib, das Kind am Busen lalle ‚Heil Freiheit dir, heil Vaterland'." Friedrich Stolberg schrieb das „Lied eines deutschen Knaben" und richtete an Klopstock die Ode „Mein Vaterland". Mit Schiller brach dann das nationalste aller Jahrhunderte an, eingeleitet durch den Weckruf in der „Jungfrau von Orleans": „Nichtswürdig ist die Nation, die nicht ihr Alles freudig setzt an ihre Ehre", durch Attinghausens stolze Mahnung im „Wilhelm Tell", sich ans Vaterland, ans teure, anzuschließen, und durch den Rütlischwur: „Wir wollen sein ein einzig Volk von Brüdern, in keiner Not uns trennen und Gefahr." Die Dichtung griff fortan den Ereignissen voraus, der Lyriker sang seine Deutschen zielsicher in ihr neues Vaterland hinein. Die patriotische deutsche Lyrik wurde zur Großmacht. Der literarische Ausdruck des Nationalgefühls wurde im Laufe des Jahrhunderts politische Wirklichkeit: das ganze Deutschland sollte es sein. Heinrich von Kleist, der die Befreiungskriege nicht mehr erlebt hat, schrieb den Hymnus „Germania an ihre Kinder": „Stehst du auf, Germania? Ist der Tag der Rache da? Brüder, wer ein deutscher Mann, schließe diesem Kampf sich an." Endet doch auch sein „Prinz von Homburg" mit schmetternder Kriegsfanfare: „Ins Feld! Ins Feld! Zur Schlacht! Zum Sieg! Zum Sieg! In Staub mit allen Feinden Brandenburgs." Was die Romantik noch nicht vermocht hatte: die eigene Persönlichkeit ent-

sagungsvoll als ein glanzloses Nichts dem Vaterlande zu opfern, das forderten jetzt rücksichtslos Arndt, Körner, Schenkendorf und Rückert, während Scharnhorst und Gneisenau diesen Gedanken ins Militärische übersetzten. Als Napoleon aus dem brennenden Moskau flüchtete, da war es die deutsche Kriegslyrik, die an diesem die Fackel nationaler Begeisterung entzündete: „Frisch auf, mein Volk, die Flammenzeichen rauchen." Wandte Körner sich hier an alle, so Schenkendorf noch im besonderen an den Landsturm. Jetzt wurden Andreas Hofer, der Major von Schill, der alte Blücher — z. B. in Arndts Liede „Was blasen die Trompeten" — die Helden des Volkes. Nur der Kaiser fehlte noch, „der alte Barbarossa, der Kaiser Friederich", von dem Rückert erzählte, und die versunkene Krone, von der Uhland sprach: „Sie liegt seit grauen Jahren und niemand sucht nach ihr." Und wurde es mit dem Kaisertraum noch nichts auf dem Wiener Kongreß, so predigte Schenkendorf von Kaiser und Reich, selbst „wenn alle untreu werden".

Und der Tag der Erfüllung kam. Dem 25. Juli 1870 widmete Freiligrath sein „Hurra Germania". In demselben Monat rief Rudolf von Gottschalls Kriegslied das deutsche Volk auf von den Alpen bis zum Meer. Die Lyrik sagte es, wie Gerok in „Des deutschen Knaben Tischgebet", nun der jüngsten Jugend, was die Wacht am Rhein bedeute. Geibel jubelte zum Sedantage:

Nun laßt die Glocken von Turm zu Turm
Durchs Land frohlocken im Jubelsturm.

Und im Januar 1871 rief er Deutschland frohlockend zu, den Witwenschleier wegzuwerfen. Ganz war dieses allgemeine Erwachen zum nationalen Einheitsgedanken nur möglich geworden durch die Verfassungskämpfe in der ersten Jahrhunderthälfte, durch die berüchtigten Demagogen, durch die Burschenschaften, durch die vielverfolgten Lyriker des Jungen Deutschland und andere, vor allem Herwegh, Grün, Hoffmann von Fallersleben und Freiligrath, die sich mutig gegen fürstliche und kirchliche Reaktion gewandt hatten. Nun aber war es soweit, daß auch ein neuerer Vorkämpfer für die Freiheiten des Volkes in der inneren Politik, Albert Träger, 1874 lyrisch sagen konnte:

Des Sieges volle Kränze schlingen
Um uns ein unzerreißbar Band.
Nun soll's in Ewigkeit erklingen:
Ein Volk, ein Herz, ein Vaterland.

Wir sahen, daß jenen Siegen auch Liliencrons und Wildenbruchs Lieder entstammen. Im ganzen aber hat die Lyrik des Krieges von 1870/71 die der Befreiungskriege an innerem Wert nicht erreicht, obwohl man 12 000 Lieder gezählt hat, von denen sich viele noch finden in der Lipperheideschen Sammlung „Lieder zu Schutz und Trutz".

Am reichsten war der niedere Humor vertreten, wie er sich im Kutschkeliede des mecklenburgischen Pastors Pistorius aussprach oder in dem Berlinischen Lied „Auf einem Heuboden vor Metz": „Mit einem Wort, hier ist es gräßlich." Eine Fülle von Parodien wurde volkstümlich, während sich von 1813 wohl nur die eine erhalten hat,

die dem Bayernkönig Maximilian galt: „Guter Max, du gehst so stille durch die Kriegeswolken hin."

Was 1870 geschaffen wurde, mußte 1914/18 verteidigt werden. Aber Deutschland und mit ihm sein neues Kaisertum brach zusammen. An einem Mangel dichterischer Begeisterung hat es nicht gelegen: bereits im ersten Jahr wurden 1½ Millionen patriotischer Kriegslieder in Deutschland gezählt.

Die Gelegenheit, Heldentaten zu preisen, war freilich um das Fünffache gewachsen, denn die Technik hat den Krieg nicht nur auf und unter das Wasser, sondern auch unter die Erde und hoch in die Luft gesandt.

Die Wacht am Rhein erstand im August 1914 zu neuem Leben. Aber nicht sie schlang das Band um alle Kameraden in Nord und Süd, in Ost und West, nicht ihre Melodie war es, die mit einem Schlage die Wälder und Städte durchzuckte, am Bosporus und an der Düna erklang, sondern eine seltsame Ergänzung des Uhlandschen Liedes im Volkston:

Ich hatt' einen Kameraden,
Einen bessern findst du nit,
Die Trommel schlug zum Streite,
Er ging an meiner Seite,
Gloria, Gloria, Gloria, Viktoria,
Ja mit Herz und Hand für's Vaterland!
Die Vöglein im Walde,
Sie sangen all so wunder-wunderschön,
In der Heimat, in der Heimat,
Da gibt's ein Wiedersehn.

Wir, die wir den Weltkrieg haben hereinbrechen sehen, wenn wir jede Melodie vergäßen: diese nicht. Wir wachten mit ihr auf und gingen mit ihr schlafen, und in diesem Augenblick, da wir von ihr sprechen, singt und klingt sie mit, übertönt sie alles, was wir von der patriotischen Lyrik des Weltkrieges denken und sagen können. Das Lied war plötzlich da, in der ersten Kriegsstunde zugleich in Westpreußen wie in Bayern. In Elsaß-Lothringen soll es entstanden sein, und die Wandervögel trugen es noch im Frieden durch Dorf und Heide. Vom Lande brach es bei der Mobilisation stürmisch herein in die Stadt und pflanzte sich fort durch die Straßen und Kasernen. Neue Strophen gab es ja nicht zu lernen auf, und der Inhalt war allen gleich teuer: treue Kameradschaft, abschiedsschwere Liebe zum Vaterlande und die Hoffnung auf ein Wiedersehn in dieser oder in einer andern Heimat.

Die Wandervogelbewegung hat so unbewußt der Kriegslyrik einen Weg frei gemacht. Das ist neu. Neu ist ferner die Tatsache, daß der einfache Arbeiter sich an der ernsten patriotischen Lyrik schöpferisch beteiligte. Karl Bröger sprach im Januar 1915 in der Frankfurter Zeitung aus, was viele Proletarier dachten:

Immer schon haben wir eine Liebe zu dir gekannt,
Bloß wir haben sie nie mit einem Namen genannt.
Herrlich offenbarte es erst deine größte Gefahr,
Daß dein ärmster Sohn auch dein getreuester war.
Denk es, o Deutschland!

Eine Reihe von Arbeitern und Handwerkern, unter denen sich der Kesselschmied Heinrich Lersch hervortat, wanden dem riesigen Volksheere und seinen unerhörten Taten lyrische Kränze.

Ganz neue Themen gab es, wie schon angedeutet wurde, dichterisch zu verarbeiten. Nach 1870 wußte man nichts von dem unterirdischen Stellungskrieg, von dem Schlachtfeld, auf dem Telephon, Scheinwerfer, Automobile die Herren sind, von dem gleichmachenden Feldgrau, von den Milliardensiegen der Kriegsanleihen, von der harten Prosa der Lebensmittelkarten; denn nicht ein Jahr dauerte jener Krieg, und der von 1866 ist nach Tagen zu zählen. Und man wußte nichts von Fliegerkämpfen und Zeppelinen, deren Flug über den englischen Kanal Ernst Lissauer impressionistisch gemalt hat:

> England träumt . . . . .
> Durch die Luftstille rinnt Surren.
> Schmal
> Über den blassen, glatten
> Nachthimmel eilt langhin ein Schatten,
> Widerschattend auf Wiese und Tal.
> England träumt schwer . . . seine Wälder murren.
> Der Himmel tönt,
> Immer heller, immer schneller,
> Horch, es brausen die Propeller,
> England träumt . . . England stöhnt.

Man wußte vorher nichts von dem Dröhnen und der Wirkung unserer schwersten Mörser, deren sich alsbald der Volkswitz bemächtigte, wie das Lied von der „Dicken Bertha" zeigt, verfaßt von Gorch Fock, der in der Schlacht am Skagerrak am 31. Mai 1916 mit der „Wiesbaden" unterging.

Und man wußte endlich noch nichts von der Kleinigkeit eines Weltkrieges, dessen Fieber alle Meere und alle Erdteile ergriff und den Deutschen eine noch nie gesehene Mischung von Rassen entgegenwarf: Amerikaner und Kanadier, Australier, Afrikaner, Asiaten, besonders Indier und Japaner. Daraufhin entstand ein neues patriotisches Kinderlied, das in seiner stillen Feierlichkeit seltsam absticht von den früheren harmlosen Kinderversen des Lehrers F. W. Grill († 1879): „Wer will unter die Soldaten, der muß haben ein Gewehr."

Die deutsche Lyrik des Weltkrieges unterscheidet sich von der früheren patriotischen aber nicht nur durch Merkmale, die ohne weiteres gegeben sind durch neue und unerhörte Tatsachen, sondern wir können Züge an ihr beobachten, die auch an der Kriegslyrik der verflossenen Jahrzehnte und Jahrhunderte hätten auffallen können, und die doch in diesem Grade nur jetzt festzustellen waren.

Es sind zunächst die historischen Erinnerungen, besonders die Berufung auf die deutschen Kämpfer von 1813 und 1870, aber auch auf große Männer überhaupt wie Bismarck und selbst Luther. Der Grund ist leicht zu sehen: erst in diesem Kriege konnte das deutsche Gemeingefühl auf die Vergangenheit zurückgreifen. Noch 1870 hätte ein Bayer keinen preußischen Helden feiern mögen.

Umgekehrt löschte die Geschichte charakteristische Züge aus der früheren Kriegslyrik. Nach der restlosen Verstaatlichung des kriegerischen Gedankens, nach der Entwicklung der straffen militärischen Manneszucht und der Verschmelzung der Kaserne mit dem Bürgerhause konnte keines jener Loblieder auf soldatische Ungebundenheit mehr entstehen, wie frühere Zeiten sie gekannt haben, besonders naturgemäß der Dreißigjährige Krieg, auf den Schillers Reiterlied im „Wallenstein" hindeutet: „Wohlauf, Kameraden, aufs Pferd, aufs Pferd, ins Feld, in die Freiheit gezogen!"

In die Freiheit! Grausame Ironie des Schützengrabens!

Schillers Verse erheben sich dann zu jener höheren Freiheit, ungehemmt durch innere und äußere Bedenklichkeiten dem Tode ins Antlitz schauen zu können. Diese echte und schöne Reiterfreiheit aber nannte der Lyriker des Weltkrieges nicht mehr mit diesem Namen, da der Zusammenhang mit der persönlichen Ungebundenheit in der Hingabe an die Pflicht des engsten Kreises und zugleich des Millionenheeres zerrissen war. Selbst Lützows wilde verwegene Jagd, mochte sie hier oder da sich auch noch einmal im Weltkriege erleben lassen, konnte der Lyrik keine Ideale mehr bieten, da die eiserne Selbstzucht auch für den Kavalleristen das Höchste geworden war.

Und doch besitzen wir Reiterlieder von prächtiger Frische auch aus dem Weltkriege. Denken wir nur an das vorhin besprochene Hugo Zuckermanns, der in der Schlacht gefallen ist, oder an das Gedicht Alexander Schröders:

> Wir reiten von Wäldern und Schluchten verborgen,
> Wir traben hinein in den dämmernden Morgen,
> Deutschland, Deutschland!

Die Lyrik des Weltkrieges ist Gegenwartslyrik — und damit kommen wir auf die Anregungen des Impressionismus zurück, mit dessen Besprechung wir diesen Abschnitt an die Lyrik Liliencrons anknüpften; sie arbeitet mit Blitzlicht selbst bei den heiligsten Vorstellungen. Richard Dehmel schenkte dem Heere ein neues Fahnenlied:
Fahnenlied:

> Es zieht eine Fahne vor uns her,
> Herrliche Fahne.
> Es geht ein Glanz von Gewehr zu Gewehr,
> Glanz um die Fahne.

So ist diese Gegenwartslyrik Situationspoesie. Denken wir an einige Beispiele; etwa

an Rudolf Herzogs:

> Ein Meldereiter, am Helm die Hand:
> „Herr General, der Feind im Land!"

an Ulrich Rauschers:

> Regensturm über Königsberg,
> Tote Schiffe mit leeren Masten,

an Gerhart Hauptmanns:

> Es kam wohl ein Franzos' daher
> „Wer da, wer?"

an Ferdinand Avenarius':

„Stillgestanden! Präsentiert's Gewehr!"

an Richard Nordhausens:

Nun faßt der Kaiser den Degenknauf,
Der Kaiser läßt attackieren.

Dem entspricht oft das Lied im Volkston mit seinen kurz abgebrochenen, bisweilen kaum noch verständlichen Lauten, zum Teil mit bewußter Kunst angewandt; so von Hermann Löns, der ebenfalls für sein Vaterland gefallen ist:

Heiß ist die Liebe,
Kalt ist der Schnee, der Schnee.
Scheiden und Meiden,
Und das tut weh. . . . .

Auf meinem Grabe
Soll'n rote Rosen, Rosen stehn,
Die roten Rosen,
Und die sind schön.

Der Hurrapatriotismus, wie er nach 1870 in Freiligraths „Hurra Germania" erklang, suchte nach anderen, ernsteren, tieferen Ausdrücken. Die nationale Phrase trat zurück vor der Erkenntnis, daß ein jeder ein mitbestimmender, darum aber auch mitleidender Teil des Vaterlandes sei.

Ein menschlich reinerer Zug geht durch viele Gedichte des Weltkrieges. Die Persönlichkeit des sterbenden Kriegers wurde immer wieder besungen, so von Rudolf Presber in dem Brief des Grenadiers an seine Mutter: „Du mußt nicht glauben, daß es wehe tut." Die alten Motive blieben: Gott, Heimat, die Lieben zu Hause, der frische, fröhliche Kampf zu Fuß und zu Pferde. Wesentlich ergänzt wurden sie durch die Vorstellung des Meeres, auf das der englische Feind auch die Lyrik stärker hinauslockte. „Heute wollen wir ein Liedlein singen", beginnt Hermann Löns: „Leb wohl, mein Schatz, leb wohl, denn wir fahren gegen Engelland." Lissauer schrieb seinen Haßgesang gegen England. Der Flotte galt besondere Begeisterung: „Schiff ohne Hafen, Schiff ohne Ruh, fliegende, fliegende Emden du."

Sie waren da, unsere Dichter, als das Vaterland rief, fast alle, bekannt und unbekannt, außer den genannten auch die andern uns vertrauten wie Falke, Busse, Thoma, Flaischlen, Ganghofer, Ginzkey, Münchhausen, Schaukal — der Rückerts Sonette wiederholte —, Schaeffer, Bodman, Wildgans, dann die Neuen wie Claudius, Flex, Zech und Sternberg.

Das Motiv freilich ist bei fast allen größer als die Kunst. Niemals werden ohnehin Kriegslieder der Menschheit das Höchste und Letzte sagen können. Scheint doch sogar die Stunde schon gekommen zu sein, in der sie als eine Art nationaler Verirrung beiseite getan werden.

In der Gegenwart aber sind sie im wahrsten Sinne noch unser, eines der wenigen Besitztümer, die der Feind dem deutschen Volke nicht hat rauben können.

Blutvolles Jetzt, Saat von unserem Sein, Saat der Zukunft! Patriotismus ist ja auch kein Begriff, der irgendwie abhängig wäre von dem der Munitionsfabriken. Auch in der erhofften Völkerverbrüderung wird dieser Begriff nicht fehlen dürfen.

Wer wollte heute sagen, welchen Geistes die patriotische Lyrik der deutschen Zukunft sein werde! Sicher ist nur, daß sie in deutlich verständlicher deutscher Sprache geschrieben werden wird.

XIII.

Der Naturalismus und seine Gegenströmungen.

1. Künstlerische Strömungen im Auslande.

Die letzten Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts bedeuten auf literarischem Gebiet in der Hauptsache eine Auseinandersetzung zwischen idealistischen und realistischen Anschauungen.

Das Problem selbst war nicht neu. Solange es Literatur gibt, hat man den Zwiespalt bemerkt und erörtert, auch in Deutschland. Daß Realismus und Idealismus nicht unversöhnliche Gegensätze seien, hatte ja Schiller in seiner Abhandlung über den Chor betont. „Wie die Kunst", sagt er, „zugleich ganz ideell und doch im tiefsten Sinne reell sein — wie sie das Wirkliche ganz verlassen und doch aufs genaueste mit der Natur übereinstimmen soll und kann, das ist's, was wenige fassen . . . . . Wem die Natur zwar einen treuen Sinn und eine Innigkeit des Gefühls verliehen, aber die schaffende Einbildungskraft versagte, der wird ein treuer Maler des Wirklichen sein, er wird die zufälligen Erscheinungen, aber nie den Geist der Natur ergreifen. Nur den Stoff der Welt wird er uns wiederbringen; aber es wird eben darum nicht unser Werk, nicht das freie Produkt unseres bildenden Geistes sein und kann also auch die wohltätige Wirkung der Kunst, welche in der Freiheit besteht, nicht haben. Ernst zwar, doch unerfreulich ist die Stimmung, mit der uns ein solcher Künstler und Dichter entläßt, und wir sehen uns durch die Kunst selbst, die uns befreien sollte, in die gemeine enge Wirklichkeit peinlich zurückversetzt. Wem hingegen zwar eine rege Phantasie, aber ohne Gemüt und Charakter zuteil geworden, der wird sich um keine Wahrheit bekümmern, sondern mit dem Weltstoff nur spielen, nur durch phantastische und bizarre Kombinationen zu überraschen suchen, und wie sein ganzes Tun nur Schaum und Schein ist, so wird er zwar für den Augenblick unterhalten, aber im Gemüt nichts erbauen und begründen. Sein Spiel ist, so wie der Geist des anderen, kein poetisches. Phantastische Gebilde willkürlich aneinanderreihen, heißt nicht ins Ideale gehen, und das Wirkliche nachahmend wiederbringen, heißt nicht die Natur darstellen. Beide Forderungen stehen so wenig im Widerspruch miteinander, daß sie vielmehr — eine und dieselbe sind; daß die Kunst nur dadurch wahr ist, daß sie das Wirkliche ganz verläßt und rein ideell wird. Die Natur selbst ist nur eine Idee des Geistes, die nie in

die Sinne fällt. Unter der Decke der Erscheinungen liegt sie, aber sie selbst kommt niemals zur Erscheinung. Bloß der Kunst des Ideals ist es verliehen, oder vielmehr, es ist ihr aufgegeben, diesen Geist des Alls zu ergreifen und in einer körperlichen Form zu binden. Auch sie selbst kann ihn zwar nie vor die Sinne, aber doch durch ihre schaffende Gewalt vor die Einbildungskraft bringen und dadurch wahrer sein als alle Wirklichkeit und realer als alle Erfahrung. Es ergibt sich daraus von selbst, daß der Künstler kein einziges Element aus der Wirklichkeit brauchen kann, wie er es findet, daß sein Werk in allen seinen Teilen ideell sein muß, wenn es als ein Ganzes Realität haben und mit der Natur übereinstimmen soll."

In Deutschland waren ferner, wie wir sahen, Hebbel und Ludwig über diesen Standpunkt Schillers bereits hinausgeschritten, ohne doch die letzten Folgerungen aus ihrer realistischen Auffassung zu ziehen. Die Gestaltung des Individuellen an Stelle des Typischen, der empirischen Wirklichkeit im einzelnen an Stelle der Normalideen, die bei ihnen schon zu finden ist und den Gegensatz zwischen Idealismus und Realismus bezeichnet, bedeutet doch noch keine getreue Kopie des Gegebenen mit allen zufälligen, gleichviel ob schönen oder häßlichen Modifikationen. Diesen Schritt tat erst der Naturalismus.

Von den neueren Ästhetikern hat sich besonders Friedrich Theodor Vischer (1807—1887), bekannt u. a. als Verfasser des satirischen Romans „Auch einer" (1878) und einer Fortsetzung des Goethischen „Faust", mit diesen Begriffen beschäftigt. Ein direkter Gegensatz, meint auch er, bestehe zwischen Idealismus und Realismus nicht. Realistisch verfahren heiße hineingreifen in die Bestimmtheiten, die jedes individuelle Gebilde habe, heiße die Sitten und Kostüme der Menschen schildern, so wie sie nun einmal seien, und dabei ohne Scheu Mißformen und Dissonanzen aufnehmen, aber dafür sorgen, daß ein harmonischer Gesamteindruck entstehe. Der Realist gebe also Schönes auf einem Umwege, aber er gebe es, und Shakespeare sei so gut ideal wie Sophokles, nur eben indirekt ideal. „Indirekt ideal", sagt Vischer wörtlich, „nenne ich ein Kunstwerk, das uns durch Unschönheiten zuerst einen Stoß gibt, worauf wir dann aber, näher verweilend, finden, daß die Harmonie an andern Stellen bis zum vollen Wohlgefallen hergestellt wird und uns hier vielleicht noch mehr befriedigt, als wo sie unbedingt erscheint." Der Naturalismus dagegen sei streng von dem Realismus zu unterscheiden als die „bis ins einzelne gehende Naturnachahmung an einer Stelle, wo sie nicht gefordert ist". Diesem Bestreben steht er kritisch gegenüber („Ästhetik" III, 2, § 513): „Das Gesetz der Nachahmung löst sich im Versuch, es streng festzuhalten, in sich selbst auf, denn eigentlich im engsten Sinne die Natur nachzuahmen, ist gar nicht möglich, da selbst dann, wenn der Künstler jedes Atom durch das Vergrößerungsglas betrachten würde, nicht der ganze Umfang der Erscheinung zur Wahrnehmung und Nachahmung gelangen könnte; läßt man aber auch nur durch die kleinste Bresche ein Wählen zu, dann ist natürlich das Prinzip aufgegeben."

Dieser konsequente Realismus jedenfalls heißt Naturalismus — dessen Steigerung wiederum der später zu behandelnde konsequente Naturalismus darstellt — oder auch nach dem Italienischen: der Verismus.

Als Vater aller modernen Wirklichkeitsdichtung wird von dem Franzosen Zola sein Landsmann Diderot (1713—1784) bezeichnet, der mit den Verfassern des „Système de la nature“ den Grundsatz der Folgerichtigkeit der Natur, der mechanischen Notwendigkeit aufstelle. Da alles in der Natur richtig, zweckvoll und wahr sei, so sei auch alles gleich wert, dargestellt zu werden.

Damit würde die Kunst zu ihren ersten Anfängen, die stets naturalistisch sind, zurückstreben. Es ist begreiflich, daß naturalistisch unter den Künsten die Malerei, unter den poetischen Gattungen das Drama und unter den Völkern das französische die größten Erfolge hatten, denn Pinsel und Bühne vermögen den Einzelheiten der Natur am leichtesten zu folgen, und kein Volk übertrifft das französische an geistiger Beweglichkeit, zumal dann, wenn es sich um ein Äußeres, um die Kopie einer Oberfläche handelt.

Wissenschaftlich war die Bewegung vorbereitet durch den Positivismus des Franzosen August Comte (1798—1875), den Industrialismus des Engländers Herbert Spencer (1820—1903), des Begründers der modernen Evolutionsphilosophie, und den gesamten Aufschwung der Naturforschung, besonders die Darwinsche Lehre, von der schon früher die Rede war. Die empirische Wissenschaftlichkeit bemächtigte sich der Kunst und übertrug auf diese die Methode induktiver Beobachtung und Vergleichung. Die Phantasie wurde beiseite geschoben, die einzelne Tatsache allein schien der Beachtung wert, die Poesie verlor den Rang als verklärende, läuternde, befreiende Kunst: sie wurde verwissenschaftlicht, der Dichter verwandelte sich in einen möglichst aufmerksamen, scharfsinnigen und, namentlich auf physiologischem Gebiet, kenntnisreichen Schriftsteller. An der modernen experimentellen Wissenschaft bildete sich die neue Kunst heran, für die der Franzose Hippolyte Taine (1828—1893) die ersten Formeln aufstellte.

Dazu kam die Entwicklung des sozialistischen Gedankens, der Aufstieg des Proletariats. Die neue Wissenschaft der Soziologie übertrug die Gesetze der Biologie auf den sozialen Körper. Überall sprach man jetzt von Vererbung und dem natürlichen „Kampf ums Dasein“. Die Lebensbedingungen des unteren Standes änderten sich infolge der Ausgestaltung der Maschinentechnik, die die Arbeiter in den Fabriken einander näher brachte und zur Zusammenfassung ihrer Interessen und Kräfte anregte. In ihren Dienst stellte sich bereitwillig die neue Kunst, die eines ihrer Hauptziele nunmehr in der „Armeleutemalerei“ erblickte.

Auch die Poesie wurde revolutionär und damit einer nicht mehr künstlerischen Absichtlichkeit, einer bestimmten Tendenz untertan. Zuhilfe kam ihr die Entwicklung der Zeitung, deren literarische Formen sich auf die große Dichtung übertrugen. Man braucht aber nur die Fremdworte zu prüfen, die diese Formen umschreiben, wie Feuilleton, Essay, Entrefilet, Reportage, Interview, um auch hier den Einfuß des voranschreitenden Auslands zu erkennen. Die „Episode“ gewann vor der geschlossenen dichterischen Einheit den Vorsprung, Dokumente und Skizzenbücher wurden die allein ganz wahrheitsgetreuen Spiegelbilder des in der Natur wirklich Gegebenen, dessen Einzelheiten

ja durch jede höhere leitende Idee, jede Zusammenfassung an Echtheit zu verlieren scheinen.

An die Stelle der aristokratischen Wahl von Motiven und Stoffen trat die demokratische. Scheu wurden die Paläste, die Burgen gemieden; die Hütte, die Werkstatt, die Lasterhöhle der Großstadt lösten sie ab.

Unter den Dichtern hat dem Naturalismus der realistische französische Romanschriftsteller Honoré de Balzac (1799—1850) die erste Bahn gebrochen. Zwar behandelt auch er noch bestimmte Typen; er stellt bei seinen Gestalten eine Eigenschaft in den Vordergrund, bei Goriot die Vaterliebe, bei Grandet den Geiz, bei Cousine Bette die Eifersucht. Aber dieses Inventar der Leidenschaften, Tugenden und Laster der Gesellschaft wird der Wirklichkeit individuell verschieden abgelauscht. Für ihn ist der Mensch bereits ein naturwissenschaftlicher Gegenstand, der Romanschriftsteller ein medizinisch-physiologischer Fachmann. Der ersten Gesamtausgabe seiner Schriften gab er den bezeichnenden Obertitel „La comédie humaine“ (1842—1848). Mit wissenschaftlicher Peinlichkeit wird hier das Zuständliche in jedem einzelnen Falle aufgesucht und abgebildet.

Auch der Franzose Gustave Flaubert (1821—1880) ist wohl Realist, aber noch nicht im strengen Sinne Naturalist, denn die Idee steht bei ihm fest, ehe er an Gestalten denkt. Wie Balzac indessen sucht er die Charaktere und die Motive ihres Handelns wissenschaftlich zu erkennen, aus ihrer Umwelt herauszuarbeiten und getreu nach der Natur zu kopieren. Die Geschichte der unglücklich verheirateten „Madame Bovary“ (1857) und die der zwischen widerstreitenden Mächten und Gefühlen hin- und hergerissenen Karthagerin Salammbô, der Tochter Hamilkars, gehen mit grausamer Rücksichtslosigkeit über die Bedenken der alten Ästhetik hinweg: dort die Stickluft ödesten Bürgertums, ein Charaktergrau, das kein Lichtstrahl durchdringt, hier u. a. der qualvolle Hungertod von vielen tausend Söldnern!

1864 erschien dann die „Germinie Lacerteux“ der beiden französischen Brüder Edmond und Jules de Goncourt, die Geschichte eines allmählich verkommenden Dienstmädchens. Die Absicht war, den Menschen so zu schildern, wie er im Augenblick der Beobachtung erscheint. Mehr als Balzac und Flaubert lieferten die Goncourt impressionistische Studien nach der Natur. „Wir haben uns“, sagten sie, „zum Ziele gesetzt, bei der Nachwelt unsere Zeitgenossen aufleben zu lassen durch die glühende Stenographie des Gesprächs, durch die psychische Überraschung einer Geste, durch die kleinsten Züge (riens) der Leidenschaft, in denen sich eine Persönlichkeit enthüllt.“

Der eigentliche Begründer des Naturalismus, der „littérature rosse“, ist, wenn wir von dem Theoretiker Taine sowie Becques „Corbeaux“ und „Parisienne“ absehen, der Schriftsteller Emile Zola (1840—1902). Er war Franzose und stammte auch von einer französischen Mutter; sein Vater aber war ein lombardischer Italiener, der sich in der Provence ansiedelte, sein Großvater ein Venetier, seine Großmutter eine Griechin.

Zola macht mit dem Gedanken restlos Ernst, daß der Dichter ein experimentierender Spezialist mit dem Arbeitsgebiet des Physiologen sei. Das menschliche Dasein

werde durch zwei Gesetze bestimmt: das der Vererbung und das des Milieus, d. h. des entscheidenden Einflusses der Umgebung. Der Roman ist ein Experiment, um die Beziehungen zwischen der ererbten Anlage, dem durch die Natur gegebenen Temperament — durch diesen Begriff wird der des Charakters ersetzt — einerseits und den Umständen, unter denen es sich entwickeln und durchsetzen muß, andererseits aufzuzeigen, also eine immer neue Probe auf das immer gleiche Exempel. Am besten lassen sich Vererbung und Milieu natürlich an mehreren aufeinanderfolgenden Geschlechtern studieren. So erklären sich Zolas Romanzyklen, die „Rougon-Macquart", die Geschichte einer zunehmenden Familiendegeneration infolge Alkoholismus und Geistesstörung, und die „Drei Städte". Die Wirklichkeit, die der Schriftsteller kopiert, ist aber auch nur in bedingtem Sinne naturwahr, denn auch er ist ja ein nur unter begrenzten Voraussetzungen, d. h. innerhalb eines bestimmten Milieus, einer besonderen Umgebung, denkbares Temperament. Jedes Kunstwerk ist mithin ein Ausschnitt aus der Natur, gesehen durch ein Temperament.

„Der Naturalismus", sagt Zola, „ist nicht meine Erfindung; er ist die Erfindung des Jahrhunderts, er wirkt in der Gesellschaft, in der Wissenschaft, in der Literatur und Kunst, im politischen Leben." Den Experimentalroman erklärt er als eine Folge der wissenschaftlichen Erhebung des Jahrhunderts: „Er setzt die Physiologie fort und ergänzt sie, die sich wiederum auf die Physik und Chemie stützt; er setzt an die Stelle des Studiums des abstrakten Menschen das des natürlichen, der den physikalischen und chemischen Gesetzen unterworfen und durch die Einflüsse der Umgebung bestimmt ist." Die Poesie hatte also fortan mit der Phantasie nichts mehr zu tun, sie wurde zu einer auf genaue Beobachtung gegründeten, möglichst leidenschaftslosen, logischen Denkarbeit. Zugleich ergab sich daraus die lehrhafte Aufgabe der Kunst: sie will nicht erfreuen oder begeistern, sondern überzeugen, sie wirkt didaktisch, tendenziös. „Meine Romane", schrieb Zola aus seiner Verbannung, „sind stets mit einem höheren Ziel geschrieben als dem, bloß der Unterhaltung zu dienen. Ich habe von dem Roman als einem Mittel zum Ausdruck von Gedanken eine so hohe Meinung, daß ich diese Form gewählt habe, um der Welt zu sagen, was ich über die sozialen, wissenschaftlichen und psychologischen Probleme mitzuteilen wünsche, die den Geist denkender Menschen beschäftigen. Ich hätte das, was ich zu sagen wünsche, der Welt in anderer Form mitteilen können. Aber der Roman ist aufgestanden von dem Platze, den er im Laufe des letzten Jahrhunderts am Festmahl der schönen Künste einnahm. Früher war er das flüchtige Spiel der eilenden Stunde und hatte einen sehr bescheidenen Platz zwischen Fabel und Idylle. Heute enthält er alles oder kann alles enthalten, und weil das meine Überzeugung ist, deshalb bin ich Romanschriftsteller."

Innerhalb des Naturalismus auch in Frankreich lassen sich zwei Strömungen unterscheiden: eine mehr physiologische — vertreten vor allem durch Zola und Maupassant, bei dem das Milieu zurücktritt —, die sich auf das psychisch Gegebene der Erscheinungswelt beschränkt und in das seelische Innenleben nicht einzudringen sucht, weil sie es nicht als Wirklichkeit erkennt, und eine mehr psychologische, die alle empirischen Daten des Seelenlebens sammelt, auch wenn sie ihren Ursprung und ihre Absichten

nicht erklären kann, und mit ihnen naturalistische Experimente anstellt. Hierher gehören u. a. die Franzosen Stendhal und Bourget. Diese Namen deuten auf die Kunstprosa. Aber auch im Drama vollzog sich der Umschwung. Die Sprache der unteren Stände, die bisher nur in den Melodramen der Vorstadttheater zu hören war, eroberte sich die ernste Bühne.

Außer den Franzosen haben besonders die Russen und Skandinavier auf die deutsche Literatur eingewirkt. Gerhart Hauptmann z. B. hat selbst erklärt, daß sein Sonnenaufgangsdrama von Tolstois „Macht der Finsternis" beeinflußt sei. Im übrigen treten die russischen Dichter etwas zurück. Das liegt daran, daß die russische Dichtung ihre besonderen Kulturziele im Zarenreich zu verfolgen hatte und in ihrer stimmungsvollen Melancholie einen eigenen Ton anschlägt, den ganz nur die slavischen Völker verstehen. Immerhin gehören Fedor Dostojewskis (1821—1881) Deportiertenromane „Memoiren des toten Hauses", besonders aber sein „Raskolnikoff" („Schuld und Sühne") zu den glänzendsten Dokumenten seelischer Entwicklung. Auch er widmete sich vor allem dem Elend, der Entartung, der erblichen Belastung. Nach Berechnung eines russischen Psychiaters hat er 25 psychopathische Figuren gezeichnet. Graf Leo Tolstoi (1828—1911), bei dem das Psychopathische in den Hintergrund tritt, schildert nicht minder wahrhaftig das seelisch und körperlich Untergeordnete, bisweilen mit solcher Folgerichtigkeit, daß die künstlerische Einheit dabei oft genug verloren geht. Werke wie „Anna Karenina", „Die Kreuzersonate" oder „Auferstehung" könnte man beinahe auflösen in Abhandlungen und Sentenzen über Kultur, Moral, Sozialismus, Ehe, Krieg und Frieden und vor allem Religion. Maxim Gorki (Alex. Pjeschow, geb. 1869), der Schöpfer eines neuen Vagabundentypus, der Klassiker des russischen Großstadtelends in der Literatur, hat den Naturalismus bis zu Ende sozialisiert.

In Deutschland aber beschränkte man sich meist damit, diese Dichter zu übersetzen, während man den nordischen Vorbildern folgte.

Der norwegische Hüne Björnstjerne Björnson (1832—1910), ein ehrlicher, praktischer, demokratisch gerichteter Politiker, ist wie wenige vor und nach ihm mit allen sozialen Fragen seiner Zeit mitgegangen, ja mitgerannt. Mit ihm wurde besonders das Drama ganz und gar „aktuell". Die Gedanken seiner Zeit in Literatur umzusetzen und sie dadurch in höherem Sinne lebendig zu machen — das wurde die große Kunst, die mit ihm begann.

Zu verkörpern, was er an Staat und Gesellschaft auszusetzen fand, das verstand er wie neben ihm nur Henrik Ibsen (1828—1906), der eigentliche Schöpfer des psychologischen Gesellschaftsdramas. Ibsen hat weiter gewirkt, weil er nicht so begrenzt nordisch und politisch, weil er allgemein menschlicher gestaltete. Björnson sprach im Namen der Gewissenspartei seines Volkes, Ibsen nur in seinem eigenen. Lügen aufzudecken, wo er sie fand, sie in Prosa zu formen, das war für Ibsen Poetenpflicht. Dichten heiße, sagt er wörtlich, Gerichtstag halten über sich selbst. Freilich kann der Kunstwert dialogisierter Verneinungen für die große Masse, die ihnen aus Kulturgründen zujubelt, ganz erst deutlich werden, wenn die Zeit dahin ist, in der sie litt und

haßte. Die Naturwirklichkeit, zeigt Ibsen, ist nicht gleichbedeutend mit dem, was man wirklich nennt.

Ibsen ist nicht Naturalist in dem Sinne eines Zola oder Arno Holz. Dazu hat ihn erst die geschickte Propaganda gewisser materiell oder literarisch interessierter Kreise gemacht. Klar blicken wir heute durch den künstlich erzeugten Dampf hindurch. Wen Ibsen zugrunde gehen läßt, der hat dieses Schicksal fast immer selbst verschuldet. Ibsen läßt Wege zur Besserung und Erhebung offen. Schlimm genug, wenn man sie nicht beschreitet. Besonders gegen das Spießbürgertum der heimatlichen Kleinstadt zieht er zu Felde, im weiteren Sinne gegen alle Heuchelei. Die Ehe faßt er beinahe ausschließlich — im Gegensatz z. B. zu Gerhart Hauptmann — vom weiblichen Standpunkt. Hebbel und Ibsen sind die beiden gegebenen Lieblinge der modernen Frau.

Gemeinsam aber ist Ibsen und den andern der ungestüme Drang nach unmittelbarer Erkenntnis und Gestaltung des Wirklichen. Wer ein Laster ererbt habe, werde als ein schlechter Mensch, als ein Mensch zweiter Gattung gerichtet. In Wahrheit sei hier die Natur die Täterin. Sah der Realist jenes Laster in seinen Erscheinungsformen, so der Naturalist in seinen weitverzweigten Wurzeln. Wir kommen hier also wieder zu Zolas Vererbungstheorie zurück.

Schon früher haben die meisten Völker naturalistische Perioden gehabt. Berücksichtigen wir aber, daß kaum ein Jahrhundert die Heuchelei zu so hervorragender Kunst in Kirche, Staat und Gesellschaft entwickelte wie das neunzehnte, während die Erkenntnis fortschritt, dann wundern wir uns nicht mehr, daß unsere Besten, unsere Begabtesten, unsere Ehrlichsten Naturalisten wurden und damit auf Werte verzichteten, die am Ende doch allein der großen Dichtung Ewigkeit verleihen.

Sie haben nach dem Sinn des Lebens gesucht, diese Naturalisten des Auslands, eine befriedigende Antwort haben sie nicht gefunden. Tolstoi, der Verfasser der „Macht der Finsternis“ (1886), endete in der Idee des Urchristentums, die alle seine früheren Werke als nichtig aufhob; Björnsons letztes Wort war die Mystik; Ibsens, des großen Verneiners letztes Werk „Wenn wir Toten erwachen“ klang in Resignation aus; der stets inkonsequente Schwede August Strindberg (1849—1912), der eine seltsame Mischung von Zeittendenzen verkörpert: Adelsmenschentum und Sozialismus, Naturalismus und Romantik, kehrte zuletzt zu der einst so heiß befehdeten Kirche zurück.

Nicht auf die Verschiedenheit dieser Schriftsteller kommt es hier an, denn sie wirkten auf die deutsche Literatur nicht durch das, was sie trennte, sondern durch das, was sie zusammenschloß. Das war vor allem die Beobachtung der menschlichen Verderbtheit der Gegenwart, das eigentlich Internationale an dieser Bewegung. Dabei kann man über die Naturalisten weit hinausgreifen; man denke in Frankreich an Augier und den jüngeren Dumas, in Irland an den Ironiker George Bernhard Shaw, an den dänischen Philosophen Sören Kierkegaard und den Literarhistoriker Georg Brandes — sie alle richten, poetisch oder wissenschaftlich, ihren Blick auf die Auswüchse der menschlichen Gesellschaft und schließen, sei es auch nur kritisch vergleichend, einen Kreis mit denen, die das gleiche tun. Nur unter solchen

Voraussetzungen vermochten namentlich Zola und Ibsen ihren weltbeherrschenden Einfluß zu gewinnen. Die Atmosphäre war elektrisch geladen, es bedurfte nur geringer Veränderungen der Wolkenlagen, um den zündenden und doch auch befreienden, entlastenden Blitz zu ermöglichen.

Im Vordergrunde der gesellschaftlichen Probleme stand naturgemäß der Begriff der Familie, dem jetzt namentlich der des alleinstehenden Weibes gegenübertrat. Hier faßte man ja den Kern der Gesellschaft, des Staates, der gesamten sozialen Welt. Die moderne Frauenbewegung, von Strindberg, dem dreimal unglücklich Verheirateten, so bitter gehaßt, gab der naturalistischen Literatur einen Hauptanstoß. Als Studentin, Ärztin, Beamtin, Künstlerin, ja als dreister Backfisch griff jetzt das Weib, wie es in der Literatur erschien, in das Seelenleben des Mannes ein, gegen dessen Souveränität es sich mit Entrüstung auflehnte. Gleichberechtigung war die Parole, im Staat sowohl wie bei den beiden Geschlechtern. Die Frau verzichtet darauf, das Spielzeug, die Puppe ihres Mannes zu sein, wie Ibsens „Nora" zeigt, sie verlangt nach Freiheit, Tätigkeit und festen Lebensgrundsätzen. Damit wird das Thema der Ehescheidung beliebt, betont z. B. von dem Franzosen Sardou: „Divorçons"! Daneben treten resignierende Frauen auf, bei Ibsen leidend Aline Solneß, kraftvoll handelnd Frau Alving. Das Recht der Frau auf den Ehebruch wird erörtert, wenn ihr Mann sie dazu anregt, sich Ersatz zu suchen. Aber auch die Typen des dämonischen Weibes, der „blonden Bestie", des Blaustrumpfs, der Gefallenen beweisen ihre alte Anziehungskraft in neuen, weil modern zurechtgeschnittenen Rollen.

Demnächst gewann das Verhältnis zwischen Kindern und Eltern, schon infolge der Motive der Vererbung und des Milieus, Bedeutung und weitreichende Auswirkung. Das uneheliche Kind (Dumas' „Le Fils naturel", „L'Affaire Clémenceau", Augiers „Les Fourchambault"), das Vorurteil der Eltern gegen den Künstlerberuf der Kinder, in Deutschland z. B. von Sudermann in der „Heimat", von Hirschfeld in den „Müttern" behandelt, die Zerrüttung des Familienlebens schlechthin, eingeleitet vor allem durch erbliche Belastung — bei Ibsen z. B. in den „Gespenstern", bei G. Hauptmann im „Friedensfest" — das waren die gegebenen Ausgangspunkte für naturalistisch lohnende Konflikte.

Man konnte das Dasein ja am besten pathologisch begreifen. Nichts stellte man daher lieber dar als Krankheiten aller Art, Björnson in „Über unsere Kraft", Ibsen in „Rosmersholm", G. Hauptmann in „Fuhrmann Henschel". Die Verkrüppelung war für den naturalistischen Dichter ein dankbares Motiv, so für Ibsen in „Klein Eyolf", nicht minder der Wahnsinn (Strindbergs „Vater"), der Selbstmord (Ibsens „Rosmersholm" und „Hedda Gabler", Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang", „Einsame Menschen" und „Fuhrmann Henschel", Sudermanns „Sodoms Ende"), und Strindberg brachte im „Vater" sogar die Zwangsjacke auf die Bühne.

Das war ein wenngleich wenig beneidenswerter Vorteil der naturalistischen Dichtung, daß sie technisch vor nichts zurückzuscheuen brauchte.

Dem naturalistischen Kunstprinzip gegenüber kann man ja von künstlerischer Technik eigentlich überhaupt nicht mehr reden, denn was nicht natürliche Wirklichkeit

ist, darf auch nicht mehr Kunst sein. Es ist daher mehr oder minder vom Zufall abhängig, wie weit z. B. im Drama die sogenannten Einheiten zutage treten. Ibsens Dramen stellen fast durchweg den Abschluß einer Entwicklung dar, die vor dem Beginn des Stückes liegt, sie sind, wie Litzmann hübsch sagt, nur die Spitze einer Pyramide. Um so genauer nahm man es, entsprechend den naturalistischen Forderungen, mit den Bühnenanweisungen, die manchen Akt von einst ersetzen. Strindberg verlangt, daß folgende stumme Szene in „Fräulein Julie" gespielt werde, als sei die Schauspielerin wirklich allein: „Christine, die Köchin, ist allein; in der Nähe wird getanzt, man hört schwache Violinenmusik. Christine summt die Musik mit, räumt den Tisch ab, wo Jean gegessen hat, wäscht den Teller am Aufwaschtisch ab, trocknet ihn ab und setzt ihn in einen Schrank. Dann legt sie die Küchenschürze ab, nimmt einen kleinen Spiegel aus der Tischschublade, stellt ihn gegen die Kruke mit Flieder auf den Tisch, zündet ein Talglicht an und macht eine Haarnadel heiß, mit der sie ihre Strähnen kräuselt. Darauf geht sie an die Glastür und lauscht, kommt wieder an den Tisch zurück, findet das Taschentuch des Fräuleins, nimmt es und riecht daran, dann breitet sie es in Gedanken aus, streicht es glatt und legt es viermal zusammen." —

Die Reaktion konnte nicht ausbleiben. Zolas Nachfolger übernahmen nur den Eifer, das Niedrige und Abstoßende aufzusuchen und zu kopieren, sie verwechselten Zweck und Mittel. Maupassants physiologische Feinheit wurde zur Karikatur, Björnsons, Ibsens, Dostojewskis, Tolstois psychologische und soziale Verarbeitung der Zeitideen wurde in den Dienst der Politik und des persönlichen Interesses gestellt. Das Nachtkaffee war der hauptsächlich gegebene Ort für den Dichter, seine naturalistische Befähigung zu erproben und nachzuweisen, und die Kellnerin übernahm neben dem entgleisten Studenten die Heldenrolle. Dumas' immerhin zierliche Kameliendame verwandelte sich in die Straßendirne untersten Ranges. Das Häßliche genügte nicht mehr, wenn es nicht zugleich physisch anwiderte. Schließlich erschöpfte der Naturalismus seine Stoffbehälter, die er ja nur getreu ausleeren durfte, und begann sich zu wiederholen. Sind aber künstlerische Wiederholungen schon an sich kaum erträglich — wieviel weniger naturalistische. Schließlich wollte das Ausland nichts mehr von solchen Scheußlichkeiten wissen und wandte sich, während die Deutschen aus eigener Kraft zur Romantik, insbesondere zu dem von Ludwig Fulda und Gerhart Hauptmann neubegründeten Märchendrama zurückkehrten, den schroff entgegengesetzten Idealen zu.

Seit dem Ende der achtziger Jahre war der Naturalismus, der in Deutschland gerade erst einsetzte, in Frankreich schon überwunden. In Joris Karl Huysmans' (1848—1907) Roman „Là-bas" (1891) erscheint der naturalistische Schriftsteller bereits als ein Verirrter, Verblendeter. Einst gläubiger Anhänger Zolas, warf sich Huysmans zuletzt wie Tolstoi, wie Strindberg der Mystik, dem Unbegreiflichen in die Arme.

Das Schicksal des Naturalismus war besiegelt. Der französische Lyriker Paul Verlaine (1844—1896), als Mensch ein dem Absinth unterworfener Neurastheniker, führte gerade zur Unnatur, zum Abstieg, zur „Décadence" und klammerte sich an das Symbol. Er forderte für die Poesie Musik, Seele, Klang an Stelle der Natur=

wirklichkeit. Beeinflußt von dem Amerikaner Edgar Poe, schuf er eine neue, durch ihren Lautklang und ihre rhythmische Bewegtheit wirkende Wortkunst, die neben und nach ihm Stephan Mallarmé (1842—1898) ausbildete und unter Weglassung aller Interpunktion ins Rätselhafte steigerte. Arthur Rimbaud (1854—1891) schritt bis zur Verachtung aller Literatur, auch der eigenen, und verlor sich in visionären Rausch. Was traumhaft auftauchte und wieder verschwand, galt diesen dekadenten Symbolisten allein als die wahre Kunst.

Wie bei der Gruppe der früheren sogenannten „Parnassiens“ wurde die Poesie ein Kulturgut des seltenen, erlesenen Geistes, d. h. sie wurde ihres sozialen Charakters entkleidet: das Gedicht nur für den Dichter und seinesgleichen, die Kunst für die Kunst („L'art pour l'art“)! Während aber die Parnassiens, vor allem Théophile Gautier, sorgsam die Form, besonders die des Verses, beobachteten, gingen die Symbolisten, so große Meister der Form sich auch unter ihnen befanden, z. B. Verlaine, dazu über, die Form zu mißachten, ja gelegentlich zu befehden, da sie ja nicht das Ding, sondern sein Symbol, nicht die feste, klare Idee, sondern die Ahnung, das Anklingen geben wollten, da sie andeuteten, nicht gestalteten.

Die Kunst wurde zum Selbstzweck, der Ästhet, der Dandy verdrängte den Lebensbetrachter. Der Kultus der Schönheit, bis ins Krankhafte und Perverse gesteigert, ersetzte den der Wahrheit. Das Mysterium gewann allein Daseinsrecht, erreicht nur von der Ekstase des wirklichkeitsmüden Künstlers.

In oft ganz verschiedener Weise, die hier nicht näher erörtert werden kann, entsprachen der neuromantischen, wortkünstlerischen Abkehr vom Naturalismus in Belgien die Lieder Emile Verhaerens (geb. 1855) und die Dramen Maurice Maeterlincks (geb. 1862), in Italien der Phrasenrausch Gabriele d'Annunzios (geb. 1864), in England die paradoxe „L'art pour l'art“-Dichtung des jeder menschlichen und dichterischen Perversität ergebenen Oskar Wilde (1856—1900). Der Bedeutendste von ihnen ist Maeterlinck; auch der Konsequenteste.

Naturalismus und Impressionismus hier, Neuromantik und Symbolismus dort — alle diese Strömungen hatten einen Vorläufer in dem Amerikaner Walt Withman (1819—1893), der, ein ganz neuer Mensch auf neuer Erde, keiner literarischen Schule angehört und doch auf eine jede gewirkt hat. Modern, demokratisch gerichtet, verwirft seine Poesie alle Überlieferungen, unter diesen auch die Form des Reims, und erklärt alles für poetisch richtig, was für das Leben selbst Bedeutung hat. Aber seine reimlosen, rhythmisch beschwingten Hymnen erheben sich zu neuen Ausdrucksmitteln, wie sie wohl der Symbolist, nicht jedoch der Naturalist begreift, und ein Geistesaristokrat wie Nietzsche, obwohl er den demokratischen Durchschnittsmenschen feiert, wandert er jenseits von gut und böse, in heiligem Rausch auch jenseits alles Geschichtlichen, jenseits des bloß Verstandesmäßigen und Ausdrückbaren im Unausgesprochenen.

So mußten Whitmans reimlose Verse auch noch auf den europäischen Expressionismus ihren Einfluß ausüben. Der Eindruck des äußerlich Wahren und Naturwirklichen (impression), den die Dichtung des Naturalismus festhält, weicht

dem Ausdruck (expression) des innerlich Geschauten, dem die Natur fremd, ja feind ist. Auch hier verschwinden Regeln, Reime, Überlieferungen, der poetische Gegenstand schafft sich sein eigenes Wort. Hier sind es wiederum in erster Linie die bildenden Künstler des Auslands, die weiter wirkten auf die Poesie. In Italien waren es die futuristischen Maler Boccioni, Severini und Carra, die den Kampf gegen den alten Impressionismus und den neueren Pointillismus (Neoimpressionismus) begannen, indem sie den Gegenstand nicht als ein Ruhendes, sondern als ein Bewegtes darstellten und ihn den Farb- und Formbeziehungen der Fläche unterordneten. Die französischen Kubisten Metzinger, Gleizes, Léger und Delaunay verzichteten auf alle Raumplastik und Perspektive, auf Vorder- und Hintergrund und stellten alles nur flächig dar. Die Erkenntnis, daß der einzelne Gegenstand überhaupt nicht, sondern nur die Farbe, die Form zur Darstellung gebracht werden könne, führte in der Poesie zu der Behauptung, daß es hier nur Worte und Rhythmen gebe, daß Handlung, Gedanken und Gegenstände als unwesentlich aus der Dichtung verschwinden müßten.

Wie weit nach alledem der Einfluß des Auslands auf die deutsche Dichtung in den letzten Jahrzehnten Anspruch auf Anerkennung habe, das entzieht sich in der Gegenwart dem objektiven Urteil des einzelnen. Daß aber eine nicht vom Ausland beeinflußte, rein deutsche Kunst erstrebenswert ist, werden auch die verschiedenen Anhänger eines dieser -ismen anerkennen.

Im Grunde hat die gesamte Dichtung des Auslands in den letzten Jahrzehnten einen einheitlichen Charakter, ja eine einheitliche Tendenz: nachzuweisen, daß der Mensch ein elendes Nichts in der Schicksalsströmung sei. Naturalismus und Symbolismus gehen hier einträchtig zusammen. „Der Mensch", sagt Maeterlinck, „dem die Unglücksstunde geschlagen hat, wird von einem Wirbel erfaßt, den er nicht wahrnimmt. Und seit Jahren weben diese Mächte an den zahllosen Zufällen, die ihn in der notwendigen Minute genau zu dem Punkte führen müssen, wo die Tränen seiner harren."

2. München und Berlin.

Die neue Literatur war, soweit der Naturalismus in Frage kommt, in erster Linie Großstadtliteratur. Die ganze literarische Entwicklung brachte das mit sich: Naturalismus in der Kunst ist Sozialismus im Leben, und wo hätten sich die sozialen Fragen besser studieren lassen als in der Großstadt, wo sich Elend, Ausschweifung und geistige Arbeit zusammendrängten, wo das Proletariat zu Hause war und die Verkommenen ihre letzte Zuflucht suchten in irgendeinem „Nachtasyl". Nun war ja Paris ein Schauplatz für die internationale Dichtung nicht erst seit Zola — wo sonst hätte z. B. Murgers „Vie de Bohême" spielen sollen als da! In Deutschland aber war eine solche Voraussetzung durchaus nicht vorhanden. Es gab hier nur eine Stadt von allbeherrschender literarischer Bedeutung; aber Weimar war keine Großstadt. Wien hat literarisch auch zu Grillparzers Zeit keinen Sammelpunkt wie Zolas Paris oder Dickens' London gebildet, und der Kreis, den König Maximilian um sich versammelte, stand zu der bayrischen Hauptstadt selbst in fast gar keinen inneren Beziehungen. Das neue Berlin war wohl durch Fontane, Spielhagen, Seidel, Stinde und Trojan in den

letzten Jahrzehnten literarisch mehr in den Vordergrund getreten, und die Romane **Paul Lindaus** (1839—1918), der einem Zyklus geradezu den Gesamttitel „Berlin" gab, **Fritz Mauthners** (geb. 1849), der sein „Berlin W" schrieb, und **Hermann Heibergs** (1840—1910) ließen erkennen, einen wie guten Rahmen es für realistische Darstellungen bot. Aber erst der Naturalismus gab der preußisch-deutschen Hauptstadt in literarischer Hinsicht den Charakter, schwerlich zu ihrem Vorteil. Der Sieg wurde den naturalistischen Dichtern hier um so leichter, als auf der Gegenseite fast nur die dramatische Hohenzollerndeklamation Wildenbruchs stand.

Daß München dieses Mal, unabhängig von dem Einfluß Berlins, mit diesem zusammen fast zu gleicher Zeit voranschritt, war der reine Zufall. In München lebte nach seiner Rückkehr aus Paris 1882 **Michael Georg Conrad** (geb. 1846), Bayer von Geburt, seit den siebziger Jahren ein begeisterter Verehrer Zolas, dessen Name fortan für ihn das Programm des eigenen künstlerischen Lebens bedeutete. In einem Zyklus von zehn Romanen, von denen drei erschienen sind („Was die Isar rauscht", 1887, „Die klugen Jungfrauen", 1889 und „Die Beichte des Narren", 1890), wollte er, eingedenk der „Rougon-Macquart" Zolas, das München seiner Zeit malen. Es sind Skizzen und Bilder, lose aneinander gereiht, Augenblicksabdrücke der Wirklichkeit. Denkt man an seine früheren und späteren Schriften, z. B. an den phantastischen Zukunftsroman aus dem dreißigsten Jahrhundert „In purpurner Finsternis" (1895), der Nietzsches Einfluß zeigt, so weiß man, daß auch Conrad seine besondere Entwicklung gehabt hat. Darauf aber kommt es hier weniger an, denn er teilt das Schicksal der Brüder Hart, durch Anregung und Organisation für die Literatur bedeutender zu sein als durch eigenes dichterisches Gestalten.

Am 1. Januar 1885 erschien das erste Heft der von ihm als Verleger und Herausgeber in München gegründeten „realistischen Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben" unter dem bezeichnenden Obertitel „Die Gesellschaft". Die Zeitschrift „wird", so heißt es in der Einführung, „keine Anstrengung scheuen, der herrschenden jammervollen Verflachung und Verwässerung des literarischen, künstlerischen und sozialen Geistes starke, mannhafte Leistungen entgegenzusetzen, um die entsittlichende Verlogenheit, die romantische Flunkerei und entnervende Phantasterei durch das positive Gegenteil wirksam zu bekämpfen. Wir künden Fehde dem Verlegenheitsidealismus des Philistertums, der Moralitätsnotlüge der alten Parteien- und Cliquenwirtschaft auf allen Gebieten des modernen Lebens."

Freilich darf man deshalb, weil in München die „Gesellschaft" erschien, diese Stadt nun nicht etwa als Vorort des Naturalismus ansehen. Eine Zeitschrift ist ja auch gar nicht in der Lage, den Kreis ihrer Mitarbeiter nach geographischen Gesichtspunkten zu wählen und zu begrenzen. Für die „Gesellschaft" schrieben Dichter und Denker aus allen deutschen Gauen und auch nicht nur etwa Naturalisten: Reder, Kretzer, Arent, Conradi, Schlaf, Lienhard, Berg, Liliencron, Hartleben, Hille, Bierbaum, Avenarius, Heiberg, Kröger, Falke — wer wollte diese bunte Reihe gruppieren, ihre Auswahl anders als durch das moderne Leben selbst begründen! In der „Gesellschaft" ließen sich Frauen hören wie Bertha von Suttner, Alberta von Puttkamer,

Eugenie delle Grazie, Anna Croissant-Rust. Hier erschien Gerhart Hauptmanns erste Novelle „Bahnwärter Thiel".

Zu dem engsten Kreise gehörten **Wolfgang Kirchbach** (1857—1906), der die Zeitschrift mitbegründet, später aber bekämpft hat, der Berliner **Karl Bleibtreu** (geb. 1859) — der Sohn des bekannten Schlachtenmalers Georg Bleibtreu —, Mitarbeiter vom ersten, Mitherausgeber vom vierten Jahrgang an, und — kritisch — **Conrad Alberti** (Pseudonym für Sittenfeld, geb. 1862).

Im Mittelpunkt blieb als Vorbild Zola. Nach der Lektüre des „Germinal" erklärte auch Bleibtreu: „Ich habe mein Damaskus gefunden."

Mit Bleibtreu aber sind wir bereits in Berlin. Dieses von Sudermann gezeichnete Sodom, des neuen Reiches neue Hauptstadt, in der Gründertum und Sittenverderbtheit um den Vorrang stritten — man erinnere sich z. B. an Spielhagens Roman „Sturmflut" —, war doch die hauptsächliche Plattform für die Gedanken jenes Frankreich, das man damals nur körperlich oder sagen wir „bismarckisch" überwunden hatte.

Im Herbst 1877 kamen die beiden Brüder **Heinrich Hart** (1855—1906) und **Julius Hart** (geb. 1859), jener als Dichter besonders bekannt durch sein groß angelegtes Epos „Das Lied der Menschheit", dieser durch seine Lyrik, wissenschaftlich auch durch seine zweibändige „Geschichte der Weltliteratur". In erster Linie aber waren beide geborene, geradezu hellseherisch begabte Kritiker. Ihre „Fahrt nach Berlin" hat Julius in der Erinnerung festgehalten und impressionistisch nachgezeichnet:

Die Fenster auf! Dort drüben liegt Berlin!
Dampf wallt empor und Qualm, in schwarzen Schleiern
Hängt tief und steif die Wolke drüber hin,
Die bleiche Luft drückt schwer und liegt wie bleiern . . . . .
Ein Feuerherd darunter — ein Vulkan,
Von Millionen Feuerbränden lodernd . . . . .
Ein Paradies, ein süßes Kanaan, —
Ein Höllenreich und Schatten bleich vermodernd.

Hindonnernd rollt der Zug! Es saust die Luft,
Ein andrer rast dumpfrasselnd rasch vorüber.
Fabriken rauchgeschwärzt, im Wasserduft
Glänzt Flamm' um Flamme, düster, trüb' und trüber,
Engbrüst'ge Häuser, Fenster schmal und klein,
Bald braust es dumpf durch dunkle Brückenbogen,
Bald blitzt es unter uns wie grauer Wasserschein,
Und unter Kähnen wandeln müd' die Wogen.

Vorbei, vorüber! und ein geller Pfiff!
Weiß fliegt der Dampf . . . ein Knirschen an den Schienen!
Die Bremse stöhnt laut unter starkem Griff. . . . .
Langsamer nun! Es glänzt in allen Mienen!
Glashallen über uns, rings Menschenwirr'n. . . . .
Halt! Und Berlin! Hinaus aus engem Wagen.
„Berlin!" „Berlin!" Nun hoch die junge Stirn,
Ins wilde Leben laß dich mächtig tragen.

Über den ersten Berliner Aufenthalt der Brüder, die bald mittellos wieder heimkehren mußten, ist nicht viel zu sagen. Zu ihrem Umgangskreise gehörten damals **Max Stempel, Oskar Lincke,** Richard Voß und Ernst von Wildenbruch. 1879 gründeten sie den „Deutschen Literaturkalender", den sie dann freilich — vom fünften Jahrgang ab — an Joseph Kürschner abtraten. Erst ihr zweiter Berliner Aufenthalt gab ihrem Auftreten den entscheidenden Charakter und Erfolg. 1882 erschien das erste Heft der von ihnen gegründeten Zeitschrift „Kritische Waffengänge", wo es unter dem Titel „Wozu, Wogegen, Wofür" (S. 7) wörtlich heißt: „Reißen wir die jungen Geister los aus dem Banne, der sie umfängt, machen wir ihnen Luft und Mut, sagen wir ihnen, daß das Heil nicht aus Ägypten und Hellas kommt, sondern daß sie schaffen müssen aus der germanischen Volksseele heraus, daß wir einer echt nationalen Dichtung bedürfen, nicht dem Stoffe nach, sondern dem Geiste, daß es wieder anzuknüpfen gilt an den jungen Goethe und seine Zeit, und daß wir keine weitere Formenglätte brauchen, sondern mehr Tiefe, mehr Glut, mehr Größe. **In his signis pugnabimus**, nur um solcher Ziele willen wagen wir es, uns ein eigenes Organ zu schaffen und teilzunehmen an dem Kampfe, der entbrennen muß und auch an einzelnen Stellen bereits zum Ausbruch gekommen ist."

Um die Brüder Hart sammelte sich jetzt ein neues Berlin. Beide haben „Erinnerungen" geschrieben, so daß wir über jene wie über die spätere Zeit auch durch sie selbst aufs beste unterrichtet sind.

Zunächst war es persönlich das reine Zigeunerleben, von Wolzogen später im „Lumpengesindel" karikiert. Das Geschlecht dieser neuen Stürmer und Dränger, der sogenannten Jüngstdeutschen, hatte nichts zu essen und viel zu sagen, was sich nicht in bare Münze umsetzen ließ. In der dürftigen Wohnung der Brüder Hart fanden sich, wie auch Bölsche erzählt, die seltsamsten Gestalten ein, die alle von den wenigen Groschen der beiden zehrten. Das Abnorme allein hatte Aussicht auf Anerkennung in dieser neuen Genieperiode: „Es galt für eine besondere Ehre, Irrsinnsanwandlungen zu haben. Trumpf war es, wenn einer nachweisen konnte, daß er bereits einmal, vielleicht mehrmals einige Zeit in einer Nervenheilanstalt oder gar in einer Irrenanstalt zugebracht hatte."

Die ersten Proben ihres poetischen Talents lieferte diese Jugend in der lyrischen Sammlung „Moderne Dichtercharaktere", die 1884 von **Wilhelm Arent** — dreißigjährig fiel er in geistige Umnachtung — mit einem Vorwort von **Hermann Conradi** (geb. 1862) und **Karl Henckell** (geb. 1864) herausgegeben wurde. Die Anthologie, für die unter andern auch die Brüder Hart, Holz, Hartleben und Kirchbach Beiträge lieferten, wandte sich stürmisch gegen alle konventionelle Kunst, gegen die Schablone, gegen die „morsche und haltlose Fabrikarbeit". Das schönste Stück in diesem ersten Dichterbuche der deutschen Naturalisten ist aber doch wohl das „Hexenlied" Wildenbruchs geblieben, den wir innerlich nicht zu den Ihrigen zählen können, wenn er auch zeitweise mit ihnen lebte, dichtete, debattierte und um die große deutsche Kunst der Zukunft stritt. Liliencron fehlt.

Wie sehr die meisten hier vertretenen Schriftsteller auch sonst mit den sozialen

Gedanken der Zeit mitgingen, zeigen beispielsweise die Worte, die in Henckels Gedicht über einen Gelsenkirchener Streik die Grubenleute vor dem Kaiser sprechen:

Wir verlangen,
Was wir ererbt,
Achtstündige Schicht,
Mehr vorderhand nicht.

Zu den „Kritischen Waffengängen" gesellte sich 1885 eine Kampfschrift Karl Bleibtreus: „Revolution der Literatur". Reinhold Lenz, der Dichter des alten Sturmes und Dranges, wird hier zusammen mit Dietrich Grabbe als künstlerisches Vorbild hingestellt. Die Fragen des Sozialismus und der Nationalitäten erklärt er für die großen Themen der Zukunftspoesie. Loslösung von allem Formzwang und konventioneller Moral ist auch seine Forderung.

In demselben Jahre 1885 gab Heinrich Hart auch noch die „Berliner Monatshefte für Literatur, Kritik und Theater" heraus, die freilich nur ein halbes Jahr lebten.

Die naturalistische Bewegung dankt überhaupt ihre Erfolge zum Teil dem Lärm, mit dem sie vorging, vor allem der geschickten Propaganda ihrer Vereine. Da ist an erster Stelle der von **Konrad Küster, Leo Berg** und **Eugen Wolff**, der das Schlagwort „Die Moderne" geprägt hat, 1887 gegründete Verein „Durch" zu nennen, in dem auch die Brüder Hart, der religiös-soziale **Bruno Wille** (geb. 1860), der Darwinianer **Wilhelm Bölsche** (geb. 1861), der spätere Geschichtschreiber des „Jüngsten Deutschland" **Adalbert von Hanstein** (1861—1904) sowie die konsequenten Naturalisten Holz, Schlaf und G. Hauptmann verkehrten. Dazu traten u. a. 1890 die von Heinrich Hart ins Leben gerufene „Freie literarische Gesellschaft" in Berlin, die von Conrad in München gegründete „Gesellschaft für modernes Leben" sowie die noch heute bestehende „Literarische Gesellschaft" in Hamburg, zu deren treibenden Kräften Liliencron gehörte.

Gegen Ende der achtziger Jahre übersiedelte ein großer Teil des jungen Berliner Dichtergeschlechts demonstrativ aufs Land. Das waren die schönen Tage, deren Erinnerung sich knüpft besonders an die Namen der beiden Vororte Erkner, wo Hauptmann zuerst wohnte, und dann Friedrichshagen, wo sich am Ende alle einträchtig zusammenfanden.

„Denk' ich eurer, o Tage von Friedrichshagen", ruft Julius Hart in seinen hierher gehörenden, zuerst 1909 veröffentlichten, 1919 wesentlich ergänzten Lebenserinnerungen, die mithin allein literarhistorisch noch nicht ganz verwertet sind „da wir an den Wassern des Müggelsees saßen, so steigt es wie ein Weinduft um mich auf, wie ein Evoe klingt es aus dionysischen Nächten und ein Lachen der Natur und Erde. Wie ein Eiland lag unser Königreich mitten im Gewühl der Weltstadt und doch weit, weit fern von ihr in einem stillen Ozean — wo wir, ein unbeschworener Bund der Fröhlich-Freien, durch geistige und herzliche Sympathien miteinander verknüpft, unter Sang und Saitenspiel der Natur, der Kunst und der Liebe freigebig opferten . . . . . In meinen Erinnerungen leuchten die Friedrichshagener Jahre

meines Lebens und später die Jahre einer ‚Neuen Gemeinschaft‘ am Schlachtensee nur wie eine glücklich-selige Insel auf.“ Das Primitive gerade, das damals noch bäuerlich Ländliche dieses Vororts lockte. „Der Hauch der Erdscholle, der am Wannsee bereits ganz geschwunden, war hier noch kräftiglich zu spüren.“ Ziegen und Kühe gab es da und einen Hirten, wie ihn die neue Kunst brauchte, denn er „sah völlig naturwahr aus, dörflich struppig-ruppig und roch schon von weitem her kräftig nach Stall, Mist und Pfütze. Weder eine Meininger Bühnenkunst noch Otto Brahms durchgeführter Naturalismus hätten ihn besser und charakteristischer herstellen können.“

Den Mittelpunkt dieses Kreises im Berliner Osten bildeten mit Hauptmann und den Brüdern Hart die beiden vorhin genannten Wille und Bölsche, in Erkner auch noch **Arne Garborg**, der norwegische Bauerndichter, in Friedrichshagen der schwedische Novellist **Ola Hansson**, auch Verfasser des Werkes „Das neue Skandinavien“. Diese beiden Skandinavier sowie Hauptmann, Wille und Bölsche waren schon damals verheiratet, von einem allgemeinen Zigeunerleben kann man also nicht mehr reden. Bei Hansson wohnte eine Zeitlang auch Strindberg, dessen auffallende äußere Erscheinung von Julius Hart plastisch geschildert wird: „Unter einer prachtvoll ehernen Stirn voll hoher europäischer Intelligenz ein paar grüblerisch suchende Augen innerer Unruhen und Qualen, und darunter eine plumpe gewöhnliche Nase . . . . ein kleiner aristokratischer Mund mit vollen und üppigen sinnlichen Lippen, die nach dem Weibe sich sehnten, und darüber ein keckes verwegenes Schwedenbärtchen, nach oben gesträubt . . . . Eine Abenteurernatur und revolutionäre Seele steckte in dem rebellischen Lockengewirr und trotzigen Haargestrüpp . . . . Ein Kinn ohne alle Energien, der höchsten Schwäche und Willenlosigkeiten, fatalistischer Unterwürfigkeit und Ergebungsbedürfnisse.“ Der Dämon Alkohol hatte ihn in der Gewalt: „Das Delirium mit tanzenden Mäusen warf einige Schatten neuer Angst und inneren seelischen Grausens über die sonst so hohe, schlanke und kräftige Gestalt.“ Um Strindberg allerdings gruppierte sich auch damals ein zigeunerhaftes Treiben, dem die Friedrichshagener Freunde im allgemeinen fernblieben. Sein Hauptquartier in seiner Berliner Zeit war ein Delikatessen- und Kolonialwarengeschäft in der Neuen Wilhelmstraße nahe der Dorotheenstraße, wo sich unmittelbar neben dem Laden, durch eine Tür abgetrennt, ein kleiner Raum mit Regalen für die Wein- und Spirituosenvorräte der Firma befand, der Schauplatz nächtlicher Gelage dieses Strindbergkreises. Da über der Außentür des Hauses eine Schweineblase als Wahrzeichen angebracht war, wurde es von seinen literarischen Besuchern „Das schwarze Ferkel“ getauft. Hier ergründete man das Wesen der Kunst und trank den schwedischen von Strindberg zubereiteten „Toddy“ — Grog von Kognak würde der Deutsche mit zwei andern Fremdworten sagen. „Zu Strindbergs Füßen aber“, erzählt wieder Julius Hart, „lag in tiefsten Anbetungen und Ekstasen die polnische Seele Przybyczewskis versunken und küßte nach alten slawischen Sitten die Rocksäume des größeren germanischen Bruders.... Richard Dehmel aber stand mit priesterlich segnenden Händen über beiden und feierte den Ehebund zwischen germanischer und slawischer Rasse und Kunst.“ Den Friedrichshagener Kreis erweiterten von Zeit zu Zeit auswärtige Besucher wie Hartleben, Wede-

lind, Flaischlen, Halbe, Mackay, Holländer, Hegeler, Gumppenberg, Hirschfeld, Polenz, C. Hauptmann, Meyer-Förster und der Maler Leistikow. Im ärmlichen Kämmerlein zu Pankow-Schönhausen aber dichteten Holz und Schlaf ihr und des deutschen Naturalismus entscheidendes Erstlingsdrama, die „Familie Selicke", während G. Hauptmann „Vor Sonnenaufgang" schrieb.

Jetzt hatte die Berliner Bühne das Wort. In Paris hatte Antoine, ursprünglich ein Kommis, das „Théâtre libre" gegründet, das am 30. März 1887 eröffnet wurde. Das war eine Bühne, die unaufgeführten Stücken junger Dichter zur Öffentlichkeit und Kritik verhalf. Daran dachten Wolff und Harden, als sie an die Ausführung eines Planes gingen, den in anderer Weise auch die Brüder Hart schon erwogen hatten. „Eines Abends im Theater", erzählt Julius, „trat in der Zwischenpause Theodor Wolff an mich heran, der damals als blutjunger Anfänger theaterkritisch beim ‚Berliner Tageblatt' tätig war, und überbrachte einen Gruß von Maximilian Harden." Man wollte einen dramatischen Verein gründen, der eine Bühne für das von der herrschenden Richtung verfemte Drama schaffen sollte. „Einige Tage später kam dann noch ein Brieflein, welches zu der grundlegenden Versammlung nach der Weinstube von Kempinski einlud, wo sich zur festgesetzten Stunde dann unter anderen neben den Einladern Otto Brahm, Paul Schlenther und Julius Stettenheim einfanden, Jonas als Rechtsanwalt und juristischer Berater und S. Fischer, der Verleger." Hier wurde nun an einem Märzsonntage die Satzung des Vereins „Freie Bühne" festgestellt, dessen weitere, nicht bei der Gründung anwesende, zahlende Mitglieder nur Anspruch auf den Theaterbesuch, aber nicht auf die Teilnahme an der künstlerischen Leitung haben sollten. Als zum Führer Otto Brahm gewählt wurde, schieden Wolff und Harden aus, und an deren Stelle traten Ludwig Fulda und Fritz Mauthner. Für die Aufführung wurde das Deutsche Theater gewonnen. Im Gegensatz zu dem französischen Unternehmen Antoines sollte das deutsche nicht materiell gewinnbringenden Zwecken dienen, wie schon 1889 Schlenther betonte (in der Schrift „Wozu der Lärm? Genesis der freien Bühne"). „Es sollen", hieß es ferner in der Ankündigung, „während des Theaterjahres in einem der ersten Berliner Schauspielhäuser etwa zehn Aufführungen moderner Dramen von hervorragendem Interesse stattfinden, welche den ständigen Bühnen ihrem Wesen nach schwerer zugänglich sind."

Vergegenwärtigen wir uns nochmals die Namen der Gründer: Wolff und Harden als Anreger, Heinrich und Julius Hart als demnächst Geladene — sie rezensierten damals in der „Täglichen Rundschau" —, dann Brahm und Schlenther, Fulda und Mauthner, Jonas und S. Fischer; im ganzen zehn, nach dem Ausscheiden der beiden Anreger acht.

Im September 1889 wurde die „Freie Bühne", der eine gleichnamige Zeitschrift zur Seite trat, mit Ibsens „Gespenstern" eröffnet — im März hatte übrigens das Kgl. Schauspielhaus bereits Ibsens „Frau vom Meere" aufgeführt — und von den sorgsam ausgewählten Schauspielern, vor allem Agnes Sorma als Regine, zu glänzendem Siege geführt. Danach „gab's bei Kempinski ein Festmahl . . . . . die Speisekarte war mit einigen Anspielungen auf den Dichter geziert, und als Hauptleckerbissen

gab's 'Wildente'." Als zweites Stück wurde Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" gegeben.

Damit kommen wir zum konsequenten Naturalismus. Vorweg aber nehmen wir einige Daten. Als zweites naturalistisches Theater traten bald darauf die „Deutsche Bühne" sowie — unter Leitung von Bruno Wille — die „Freie Volksbühne" (1890) ins Leben. Die letztere besteht in einer Abzweigung mit vielen Tausenden von Mitgliedern als „Neue freie Volksbühne" noch heute. Otto Brahm aber wurde der Leiter des Deutschen und des Lessing-Theaters in Berlin, Paul Schlenther der des Burg-Theaters in Wien. Die Leitung der Zeitschrift „Die freie Bühne" ging aus den Händen Brahms in die von Julius Hart, Wille und Bierbaum über, bis sie schließlich aus einer Wochenschrift in eine Monatschrift unter dem Titel „Neue Rundschau" umgewandelt wurde, jetzt geleitet von Oskar Bie.

Der deutsche Naturalismus war da, daran ließ sich nicht mehr zweifeln. Aber er kam zu spät, das Ausland hatte das Beste schon gesagt, das Größte getan. „Heute", sagt auch Julius Hart, „wo die naturalistische Entwicklung völlig abgeschlossen hinter uns liegt, kann man es nicht mehr leugnen, daß die deutsche Kunst hier doch im Hintertreffen geblieben ist . . . . . Die Erbschwäche auch unserer Kunst bestand darin, daß sie sich immer wieder latinisiert, italianisiert, französiert und anglisiert hatte."

Aber die neue deutsche Kunst fand doch auch ihre eigene Note: den konsequenten Naturalismus, zu dem uns Holz, Schlaf und G. Hauptmann führen.

3. Der konsequente Naturalismus.

Der Begründer des sogenannten konsequenten Naturalismus ist **Arno Holz** (geb. 1863 zu Rastenburg in Ostpreußen). Das Gesetz dieser deutschen Form der internationalen naturalistischen Kunst lautet: „Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird sie nach Maßgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung." Veröffentlicht wurde dieses Gesetz von Holz in seinem Buche „Die Kunst. Ihr Wesen und ihre Gesetze" (S. 116), das 1891/92 in Berlin erschien und J. Schlaf gewidmet war.

Wie ist Holz zu diesem Gesetz gekommen und was bedeutet es?

Ausgegangen ist Holz von den großen Wandlungen in der französischen Literatur. Er blickt zunächst auf die literarische Entwicklung zurück. Zola sei praktisch von Balzac, theoretisch von Taine beeinflußt. Zolas „Oeuvres critiques" stehen genau in demselben Abhängigkeitsverhältnis zur „Philosophie de l'art" des einen wie sein „Rougon-Macquart"-Zyklus zur „Menschlichen Komödie" des andern. Beide Werke wären ohne diese Vorgänge nicht geschrieben worden . . . . . Mit Taine hob in der Kunstwissenschaft eine neue Ära an. Er war der erste, der die naturwissenschaftliche Methode in sie einführte; der sie nicht mehr auf Dogmen gegründet wissen wollte, sondern auf Gesetzen. Er wollte aus der Kunst eine Naturwissenschaft machen, „une sorte de botanique appliqué, non aux plantes, mais aux oeuvres humaines". Aber, sagt Holz, ein in der Phantasie durchgeführtes Experiment ist ein Unding.

Er beginnt dann (S. 107) ein kleines Erlebnis zu erzählen. „Vor mir",

sagt er, „auf meinem Tisch liegt eine Schiefertafel. Mit einem Steingriffel ist eine Figur auf sie gemalt, aus der ich absolut nicht klug werde. Für ein Dromedar hat sie nicht Beine genug, und für ein Vexierbild: ‚Wo ist die Katz?‘ kommt sie mir wieder zu primitiv vor. Am ehesten möchte ich sie noch für eine Schlingpflanze oder für den Grundriß einer Landkarte halten. Ich würde sie mir vergeblich zu erklären versuchen, wenn ich nicht wüßte, daß ihr Urheber ein kleiner Junge ist. Ich hole ihn mir also von draußen aus dem Garten her, wo der Bengel eben auf einen Kirschbaum geklettert ist, und frage ihn: ‚Du, was ist das hier?‘ Und der Junge sieht mich ganz verwundert an, daß ich das überhaupt noch fragen kann, und sagt: ‚Ein Suldat.‘“

Warum, fragt Holz, war dieser „Suldat“ kein richtiger „Soldat“ geworden? Das lag erstens an dem schlechten Material, zweitens an dessen mangelhafter Handhabung. Im übrigen bestehe zwischen diesem „Suldaten“ und Raffaels Sixtinischer Madonna kein Art-, sondern nur ein Gradunterschied. Das Kunstwerk will ein Stück Natur sein, und es kommt auf die Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung an, wie weit das gelingt.

Es ergibt sich für Holz also die Gleichung:

$$\text{Kunst} = \text{Natur} - x.$$

Die jedesmalige Größe der betreffenden Lücke x wird bestimmt durch jene beiden Umstände: „nicht bloß durch die jedesmaligen Reproduktionsbedingungen der Kunst rein als solcher allein, sondern auch durch deren jedesmalige, dem immanenten Ziel dieser Tätigkeit mehr oder minder entsprechende Handhabung“.

Der Satz stößt für Holz die ganze bisherige Ästhetik um von Aristoteles bis Taine und dessen „Papagei“ Zola. Infolgedessen glaubt er auch die neue Kunst für national deutsch erklären zu können, nichts sei ihr von jenseits der Vogesen zugeflogen. Mit „Papa Hamlet“ (1889) habe die neue literarische Entwicklung ihren Anfang genommen. Das ist eine von Holz und seinem Freunde **Johannes Schlaf** (geb. 1862 zu Querfurt) verfaßte Erzählung unter dem Pseudonym Bjarne Peter Holmsen: ein Dr. Bruno Franzius erzählt in einem Vorwort den — natürlich frei erfundenen — Lebenslauf des von ihm im folgenden scheinbar übersetzten Norwegers Holmsen. Die zweite Probe auf das Exempel machten die beiden Freunde, die sich allerdings ein Jahrzehnt danach um ihren Anteil an diesen Dichtungen stritten, mit einem Drama: „Die Familie Selicke“ (1890). Nach dessen Aufführung schrieb der alte Fontane in der „Vossischen Zeitung“: „Hier scheiden sich die Wege, hier trennt sich alt und neu.“

Eine tiefe Kluft trenne ihn, betont Holz immer wieder, auch von Zola und Ibsen. Eine ganz neue Sprache sei für die Kunst notwendig, die tägliche Umgangssprache, die für den Menschen allein die natürliche ist; und ein ganz neuer Gegenstand sei zu schildern: die Sache nicht nur wie sie wirklich ist, sondern wie sie in jedem Augenblick wirklich ist. Dichtung wird so zu wirklichkeitsechter Zustandsschilderung. „Er entwickelte“, erzählt Heinrich Hart in seinen Erinnerungen, „seine Ansicht am Beispiel eines vom Baume fallenden Blattes. Die alte Kunst hat von dem fallenden Blatt weiter nichts zu melden gewußt, als daß es im Wirbel sich drehend zu Boden

sinkt. Die neue Kunst schildert diesen Vorgang von Sekunde zu Sekunde; sie schildert, wie das Blatt, jetzt auf dieser Seite vom Licht beglänzt, rötlich aufleuchtet, auf der andern schattengrau erscheint, in der nächsten Sekunde ist die Sache umgekehrt, sie schildert, wie das Blatt erst senkrecht fällt, dann zur Seite getrieben wird, dann wieder lotrecht fällt" usw. Noch besser wird diese Theorie begreifen, wer den „Papa Hamlet" liest, zumal dessen dritte Studie „ein Tod", wo zwei Studenten gemeinsam Nachtwache am Sterbelager ihres im Duell verwundeten Freundes halten.

Schon Zola hatte gesagt: „Die Kunst wird naturalistisch sein, oder sie wird nicht sein." Damit war dem Begriff künstlerischer Freiheit das Urteil gesprochen. Niemand ist mehr gebunden als der Naturalist. Darum erziehen ihn aber auch seine eigenen Hemmungen zum Diktator für andere.

„Unter uns", erzählt Julius Hart, „schritt Arno Holz erhobensten Hauptes dahin, von Selbstbewußtsein durchdrungen, darin auch sogar Karl Bleibtreu noch überlegen. Ein kühles, satirisch-ironisches, überlegenes Lächeln, welches seine Lippen zumeist umspielte, machte uns allen, wenn wir mit ihm sprachen, klar, wie wenig man ihm gegenüber in der Welt bedeutete." Und doch hat sich gerade aus diesem Kreise die beste Kritik jener Theorien erhoben. Lassen wir wieder Julius Hart das Wort — was er hier sagt, verdient immer wieder gedruckt zu werden: „Heute ist es kaum noch nötig, das Einseitige, Beschränkte Zolascher wie Holzscher Kunstlehren darzulegen und auf eine Geschichte hinzuweisen, die uns auch immer wieder das gerade Umgekehrte zeigt, wie Natur und Kunst sich fliehen, als höchste Gegensätze, antipolarisch einander gegenüberstehen. Mit genau demselben Recht kann man auch von einer Natur sprechen, die allein die Tendenz hat, Kunst zu werden. Die Darstellung des Wirklichen — wie sie die allgemein europäische Ästhetik in den achtziger Jahren predigt — ist weit mehr und eher eine Aufgabe der Wissenschaft, die Wahrheitsforderung eine wissenschaftliche Forderung. Ganz richtig betonte es besonders die Zolasche Ästhetik, wie sehr die Kunst des Naturalismus von wissenschaftlichen Zwecken und Tendenzen beherrscht war. Demgegenüber sprachen mein Bruder und ich von dem idealischen Wesen der Kunst als einer besonderen Kraft und Gabe des menschlichen Geistes, planmäßig schöpferisch, neubildend und umgestaltend in die Natur einzugreifen und sich über sie zu erheben, sie zu steigern und zu vervollkommnen, zu veredeln und zu verbessern. Wenn ein wissenschaftliches Denken und Sehen uns zeigt, wie die Welt wirklich ist, so hat die Kunst ihr Größtes und Bestes, ihr Eigentlichstes in einem ideal-vorbildlichen Schauen erwiesen, wie alles auch wohl noch anders und besser sein und werden könnte. Dieser künstlerisch-prometheische Geist ist es, der in eine Naturwelt erst die noch ganz andere neue Kulturwelt rein menschlicher Erfindungs- und Entdeckungsfähigkeiten hineinsetzte. Die Verssprache des Dichters ist und soll noch etwas anderes, viel Besseres, Höheres, Vollkommeneres sein als die Alltags-Wirklichkeitssprache, wie sie von jedermann auf Straße und Gasse geredet wird. Der konsequente Naturalismus eines Arno Holz fand diese Alltagssprache wahrhaft rein, vollkommen, konsequent entwickelt vor allem in den Elendswohnungen der Hinterhäuser, Keller und Dachkammern. Dort hatte der Dichter zu lernen, wie man spricht, wie man stammelt und stottert. Sollte es aber

vielleicht nicht doch besser und richtiger sein, wenn die Kinder des Alltags, des Herkömmlichen und Gewöhnlichen lernten zu sehen und sprechen, wie Dichter reden könnten?"

Revolutionäres Gebahren, Sucht nach Originalität im Ausdruck, Kampf gegen Konvention, Sozialisierung des Gedankens, Trivialisierung der Sprache, Aufdeckung aller möglichen Schäden und Übel, peinliche Darstellung des Elends, in der Geschichte Erfassung der einzelnen Umstände und Lebensbedingungen — das alles kennzeichnet diese Bewegung, die dadurch doch noch keine neue Kunst zu schaffen vermochte. Und die von ihr erstrebte Wahrheit: getreu kopierte Einzelheiten der Wirklichkeit werden gerade dadurch unwahr, daß sie unter einen bestimmten künstlerischen Gesichtspunkt, also in einen mehr oder minder neuen Zusammenhang gebracht werden. Dieses wird häufig genug — das zeigte sich ja schon bei Zolas Romanen — durch eine besondere lehrhafte Absicht bestimmt. Die Tendenz allein macht die künstlerische Geltung des konsequenten Naturalismus bereits unmöglich.

Damals indessen sah man nur das Neue, Unerhörte. Und es waren doch Jahre, die es wert waren, erlebt zu werden. Wie die beiden Poeten in ihrem Vorort hausten, erzählt uns Holz: „Unsere kleine Bude hing luftig wie ein Vogelbauerchen mitten über einer wunderbaren Winterlandschaft, von unsern Schreibtischen aus, vor denen wir dasaßen bis an die Nasen eingemummelt in große rote Wolldecken, konnten wir fern über ein verschneites Stück Heide weg, das von Krähen wimmelte, allabendlich die märchenfarbensten Sonnenuntergänge studieren, aber die Winde bliesen uns durch die schlechtverkitteten kleinen Fenster von allen Seiten an, und die Finger waren uns trotz der vierzig dicken Preßkohlen, die wir allmorgendlich in den Ofen schoben, oft so frostverklammt, daß wir gezwungen waren, unsere Arbeiten schon aus diesem Grunde zeitweise einzustellen. Denn mitunter mußten wir sie auch noch aus ganz andern Gründen quittieren. So z. B. wenn wir aus Berlin, wohin wir immer zu Mittag essen gingen — eine ganze Stunde lang, mitten durch Eis und Schnee, weil es dort ‚billiger' war — wieder gar zu hungrig in unser Vogelbauerchen zurückgekrochen waren, wenn uns ab und zu, um die Dämmerzeit, während draußen die Farben starben und in all der Stille rings die Einsamkeit, in der wir lebten, plötzlich hörbar wurde, hörbar und fühlbar, die Melancholie überfiel."

Im Jahre 1899 kam Holz in seiner Schrift „Revolution der Lyrik" auf sein Gesetz wieder zurück, indem er jetzt das Wort „wieder" wegließ und für „jeweilige Reproduktionsbedingungen" „Mittel" sagte. Was indessen von vornherein nur bedingte Wahrheit war, vermochte auch nach einem Jahrzehnt nicht unbedingte Geltung zu gewinnen.

In Niederschönhausen las Holz 1889 den „Papa Hamlet" Gerhart Hauptmann vor, der nun der zweite Anhänger der neuen Kunst wurde. Auf dem Titelblatt des Dramas „Vor Sonnenaufgang" heißt es: „Bjarne P. Holmsen, dem konsequentesten Realisten, Verfasser von ‚Papa Hamlet', zugeeignet in freudiger Anerkennung der durch sein Buch empfangenen entscheidenden Anregung. Erkner, den 8. Juli 1899."

4. Gerhart Hauptmann.

Man mag über den Naturalismus oder über Hauptmann denken wie man will: in der Literaturgeschichte, die geistige Werte aus einander ableitet und durch einander erklärt, haben sie heute, ein Menschenalter nach ihrem Auftreten in Deutschland, ihre hoch aufragende Stelle.

Der französische Naturalismus war eigentlich schon 1891 tot, als Huret seine Umfrage „sur l'évolution littéraire“ veranstaltete. Der deutsche aber hatte noch nichts geleistet, bevor Gerhart Hauptmann auftrat. Das sind Tatsachen, an denen niemand achtlos vorübergehen kann.

Der 20. Oktober 1889, an dem als zweite Leistung der „Freien Bühne“ im Berliner Lessing-Theater „Vor Sonnenaufgang“ zum erstenmal gespielt wurde, bedeutete, rein historisch gesehen, in jedem Falle einen Erfolg. Mit der Iffländerei hier, der patriotischen Rhetorik dort ging es nicht weiter. Ein Büchner, ein Ludwig, Hebbel wandelten doch mehr in ausgefahrenen Geleisen, als zunächst deutlich war. Selten hörte man auch in den realistischen Dichtungen einen Naturlaut, und der künstliche Telegrammstil, der die Verba einfach wegließ, z. B. bei Bleibtreu oder Hermann Bahr, konnte ihn nicht ersetzen. Zerhackte Prosa ist ebensowenig Naturalismus wie Theaterdeklamation Dramatik. Diese wandelte bewußt oder unbewußt, von Bulthaupt neu aufgestutzt, in den Bahnen Gustav Freytags, der in seiner Dramaturgie fordert: „Der moderne Dichter hat dem Zuschauer die stolze Freude zu bereiten, daß die Welt, in der er sie einführt, durchaus den idealen Forderungen entspricht, welche Gemüt und Urteil der Hörer gegenüber den Ereignissen der Wirklichkeit erheben. Menschliche Vernunft erscheint in dem modernen Drama als einzig und eins dem Göttlichen, alles Unbegreifliche der Weltordnung nach den Bedürfnissen unseres Gemüts umgebildet.“

Der naturalistische Dramatiker Gerhart Hauptmann trat dieser Auffassung nicht theoretisch — er sowohl wie Ibsen verzichten auf alle theoretischen Auseinandersetzungen —, um so mehr aber mit schöpferischer Arbeit entgegen. Die innere Erhebung über den Untergang des menschlich Großen verschwindet und mit ihr der sinnvolle Ausgleich des Tragischen und Niederdrückenden durch das persönlich Heldenhafte und Vorbildliche. An menschliche Größe im alten Sinne glaubt Hauptmann nicht, das hat ja zuletzt noch seine Erzählung „Der Ketzer von Soana“ bestätigt. Der einzige Held, den man ihm allenfalls nachweisen könnte, wäre Florian Geyer — aber auch mit dem wäre ein Dichter der heroischen Geste wie Schiller gewiß nicht zufrieden.

Dieser Zug, die menschlichen Beweggründe auf ihre wahre Natur, auf ihre Kleinheit neben dem erhabenen Schicksal zurückzuführen, geht durch die naturalistische wie die symbolistische Kunst; wir finden sie bei Hauptmann wie bei Maeterlinck, mit dem er ja auch sonst manches Gemeinsame hat. Wir werden da auf die stillen Wirkungen namentlich der deutschen Philosophie zurückgeführt, auf Schopenhauer, Hartmann und Nietzsche. Über Schopenhauers bloße Verneinung dieser schlechtesten aller Welten geht Eduard von Hartmann weiter mit deutlicher Annäherung an den Standpunkt Hauptmanns. „Der Pessimismus“, sagt er, „ist ganz wesentliche Leidenschaft,

heißer Wunsch und Wille, das Elend des Daseins zu mildern und die Schäden der Gesellschaft zu bessern. Er weiß sehr wohl, daß all sein Bemühen in letzter Linie eitel ist, weil die Welt von den vier großen Übeln: Geburt, Alter, Krankheit, Tod nicht erlöst werden kann; aber er läßt doch nicht ab von seinen Lebens- und Leidensbrüdern. Er verzichtet darauf, das Weltweh aufzuheben; aber er arbeitet mit Ernst, Eifer und Enthusiasmus daran, dies Weh seinen Mitmenschen wenigstens erträglich zu machen." Und Nietzsche, dessen Lehre zu Hauptmanns Dichtung den schärfsten Gegensatz bildet, erklärt den moralisch Guten für ein dekadentes Herdentier, das vom Christentum, aber auch von Schopenhauer anerkannte Mitleid für das größte aller Laster, für die letzte Sünde, da es den Aufstieg der Menschheit, ihre Entwicklung zur Stärke, zum Übermenschentum hindere.

Alle diese Gedanken, so sehr sie im einzelnen voneinander abweichen, geben den Boden her, auf dem sich das Anklagedrama des Naturalismus aufbaut. Auch Hauptmann ist ein Kind seiner Zeit, auch seine Poesie ist verneinend und anklagend zugleich, ohne sich jedoch mit der Weltanschauung Schopenhauers, Hartmanns oder gar Nietzsches in eine Linie bringen zu lassen.

Die naturalistische Beobachtung des wirklichen Lebens mußte ihn ebenso wie Balzac, Zola, Dostojewski und Ibsen zu pessimistischen Ergebnissen führen. Man erkennt das leicht an seinen nur pathologisch ganz verständlichen Gestalten. Seine Dramen liefern geradezu eine Tabelle für Krankheiten, die sich durch Vererbung, Alkoholismus oder andere besondere Umstände erklären. Von dem Bahnwärter Thiel geht eine lange Leidenslinie über den Neurastheniker Vockerat und so viele andere, z. B. den altersmelancholischen, sexuell nicht mehr ganz normalen Kaiser Karl zu dem braven Emanuel Quint, dessen religiöser Wahnsinn gewissermaßen die Spitze dieser Pyramide von — gleichwohl naturwahren — Abnormitäten bildet.

Wo bleibt da der Begriff menschlicher — im Drama tragischer — Schuld! Die Anklage verwandelt sich in erschütternde Klage. Und hier sehen wir den Weg, der zurück zu Hebbel führt. Der Dichter zuckt die Achseln: „Ich kann nicht dafür, daß die Welt so ist, aber sie ist leider wirklich so." Sie alle sterben unschuldig, Helene Krause, Henschel und die übrigen, sie leiden, weil sie geboren wurden, sie tragen die Schuld ihres Daseins ab, und es ist etwas Wahres daran, wenn Bulthaupt sagt, daß sogar das kleine Hannele im Sterben die kleine Faust gen Himmel ballt.

Die Form, in der sich Hauptmann mit diesen Grundfragen des Lebens auseinandersetzt, ist sehr verschieden und weicht oft genug von der naturalistischen ab. Freilich hat gerade er die Forderung des konsequenten Naturalismus, die tägliche Umgangssprache zu gebrauchen, durch die Anwendung seines schlesischen Heimatdialekts, den vor ihm nur wenige, z. B. Holtei, angewandt hatten, genau erfüllt. Seit der Sturm- und Drangperiode war die Sprache des wirklichen Lebens, wie die unteren Stände sie sprechen, auf der Bühne nur in vereinzelten, nicht charakteristischen Fällen zu hören gewesen. In seinem geschichtlichen Drama „Florian Geyer" begnügt sich Hauptmann damit, den Schriftstil der Chroniken jener Zeit zu übernehmen, obwohl ja gerade der von der Wirklichkeit weit entfernt sein mußte. Daneben hat Hauptmann

seit dem „Hannele“ auch das Romantische, Phantastische, Symbolische aufgesucht, er hat kein romantisches Mittel verschmäht, am allerwenigsten den Vers. Überall aber bleibt Hauptmann der moderne Lebensrealist, selbst da, wo die Romantik zur Unform wird, wie in „Und Pippa tanzt“, bleibt er der pessimistische Wahrheitssucher, für den Entartung und Krankheit auch in Traum und Märchen im Mittelpunkt des Interesses stehen.

Das ist die allgemeine Grundlage für das Verständnis des Dichters, dessen Persönlichkeit, wie sie seinen Freunden erschien — und von diesem Zusammenhang mußten wir ja vorhin und müssen wir auch jetzt wieder ausgehen —, dem in seiner Dichtung sichtbaren Weltbilde entsprach. Was er als Künstler schuf, war die Gestaltung von inneren Forderungen, die er als Mensch zu erfüllen gewillt war. Eine solche Harmonie wirkt immer sympathisch und sollte daher nicht vergessen werden. Lassen wir auch über den jungen Gerhart Hauptmann in seiner Erkener Zeit Julius Hart das Wort, der in seinen Erinnerungen mit frischer Lebendigkeit des Tones berichtet: „In frühen Jahren schon verheiratet, ein junger Vater, verwöhnt von der zärtlichen Liebe einer seelenvoll-gütigen Frau, die mehr wie ein Mütterchen als wie eine Geliebte um ihn zu walten schien, hauste er in einer stattlich-wohnlichen Villa. In Berlin, an den Abenden des ‚Durch‘, einer von den vielen Gesellschaften, die überall zur Förderung der neuen Bewegung damals auftauchten und wo ich ihn zuerst kennen lernte, erschien er, streng gekleidet nach den Vorschriften des Jägerschen Wollregimes, das eben als Allheilmittel zur Wiedergeburt der Menschheit angekündigt wurde. Er sah aus, wie das unverdorbene Kind der Berge und der Wälder, das schon durch sein äußeres Erscheinen allen ethischen Widerspruch gegen die Sitten der Weltstadt zu erheben schien. Er war ausgesprochener Natur- und Gesundheitsapostel und hatte in Zürich ein heiliges Gelöbnis abgelegt, seine Seele und seinen Leib nie wieder mit tierischer Kost und mit spirituösen Getränken zu beflecken, und trug seine vegetarianischen und antialkoholischen Glaubensbekenntnisse mit dem strengen Eifer eines Proselytenmachers vor. Damit unterschied er sich schon sehr und hob sich auffällig ab von den meisten anderen Zeit- und Kunstgenossen, denen das Berliner Nachtschwärmen, das Pokulieren an den Bacchustafeln wie zur zweiten Natur geworden war, und die, von den Früchten der freien Liebe schmausend, von den Philisterbanden der Ehe nichts wissen mochten.“

Gerhart Hauptmann wurde am 15. November 1862 zu Obersalzbrunn in Schlesien geboren. Er besuchte zuerst die Dorfschule, dann in Breslau die Realschule, widmete sich vorübergehend der Landwirtschaft (bei Striegau), ging wieder zurück nach Breslau, wo er von 1879—81 der Kunstschule angehörte, hörte darauf zusammen mit seinem Bruder Karl Vorlesungen auf der Universität Jena und begab sich dann auf Reisen, die ihn über Hamburg nach Spanien und Italien führten. 1884 war er zum zweiten Male in Italien, wo ihn die Bewunderung Michel Angelos erneut zu dem Versuch antrieb, Bildhauer zu werden. Nach seiner Rückkehr vermählte er sich 1885 mit seiner Schwägerin Marie Thienemann — von der er sich einige Jahre später jedoch scheiden ließ, um Margarete Marschalk zu heiraten — und lebte in Erkner bei Berlin.

1885 erschien als seine erste Dichtung sein Epos „Promethidenlos", eine Nachahmung „Childe Harolds". Erst seine Novelle „Bahnwärter Thiel" (1887) zeigte das große Talent. Trotz der realistischen Darstellung wirkt hier ein Stimmungszauber, den man nicht in allen Werken Hauptmanns findet. Mit impressionistischer Kunst führt er im öden Kiefernforst nach Sonnenuntergang den Bahnzug an uns vorüber: „Ein dunkler Punkt am Horizonte, da wo die Geleise sich trafen, vergrößerte sich. Von Sekunde zu Sekunde wachsend, schien er doch auf einer Stelle zu stehen. Plötzlich bekam er Bewegung und näherte sich. Durch die Geleise ging ein Vibrieren und Summen, ein rhythmisches Geklirr, ein dumpfes Getöse, das, lauter und lauter werdend, zuletzt den Aufschlägen eines heranbrausenden Reitergeschwaders nicht unähnlich war. Ein Keuchen und Brausen schwoll stoßweise fernher durch die Luft. Dann plötzlich zerriß die Stille. Ein rasendes Tosen und Toben erfüllte den Raum, die Geleise bogen sich, die Erde zitterte — ein starker Luftdruck — eine Wolke von Staub, Dampf und Qualm, und das Ungetüm war vorüber."

Diese Zustandsschilderung von Sekunde zu Sekunde war ja schon jener konsequente Naturalismus, den Hauptmann dann (1889) in Holzens „Papa Hamlet" kennen lernte. Die Sprache war noch nicht die des alltäglichen Lebens, obwohl die Armeleutemalerei bereits dazu hinüberlockte. Der Konflikt und seine Lösung aber — der durch seine Natur in Schuld verstrickte Bahnwärter wird wahnsinnig und erschlägt sein zweites Weib, dessen Brutalität er keinen Widerstand entgegengesetzt hat — deutet bereits auf das soziale Interesse des Dichters hin, das nun in dramatischen Schöpfungen Gestalt gewann.

Das Drama „Vor Sonnenaufgang" (1889) eröffnete, wie wir sahen, die naturalistische Reihe auf der deutschen Bühne. Als „soziales Drama" wird es schon im Titel eingeführt. Es ist ein Protest der Enterbten gegen das rohe Protzentum, ein Protest aber zugleich gegen die bisherige Bühnensprache; als solcher hat es seine kulturgeschichtliche Wirkung getan. Und sie leben wie sie lebten, diese wüsten und abstoßenden Gestalten, mit ihrem zynischen Gebaren, dessen Wirkung durch den schlesischen Dialekt noch erhöht wird. Der kaltsinnige Sozialdemokrat Loth, der seine Liebe seiner Theorie zum Opfer bringt, ebenfalls getreu nach der Wirklichkeit gespiegelt, bietet durchaus kein sympathisches Gegenbild. Konsequenter konnte der Naturalismus nicht sein: der betrunkene Vater Krause vergreift sich auf der Szene an seiner Tochter Helene, hinter der Szene hört man die Wöchnerin, Helenes Schwester, wimmern, und der für Helene bestimmte Bräutigam, ein Trottel schlimmster Art, schleicht nur halb bekleidet aus dem Schlafzimmer seiner künftigen Schwiegermutter und Tante. Das war im Theater noch nicht dagewesen. Nicht auf Effekte indessen ist dieses Stück eingestellt — die Menschen sind nicht ein Erzeugnis künstlich nachschaffender Phantasie. Es fragt sich nur, innerhalb welcher räumlichen und zeitlichen Grenzen ein solcher Abdruck niedrigster „Natur" künstlerische Bedeutung behält. Mit grellem Mißton schließt die Handlung: während Helene, die allein Unschuldige, wenn man den Begriff sittlich, nicht physisch faßt, von Loth verlassen ihrem Leben ein Ende macht und wir mit Erschütterung von ihr scheiden, gellt ihres wieder betrunkenen Vaters Stimme durch den

Raum: „Dohie hä! Hoa iich nee a poar hibsche Tächter?“ Solcher Dissonanz ist die Absicht gar zu deutlich anzumerken. Die Schwäche des Naturalismus, die Tendenz, offenbart sich auch hier. Was die Zeichnung der Einzelheiten, des Milieus, gut macht, wird durch die Zusammenstellung wieder verdorben. Eine in fünf Akte gedrängte Häufung von Abnormitäten, wie die soziale Dramatik der Naturalisten sie uns immer wieder beschert hat, ist, so naturwahr jede einzelne Szene sein mag, als Ganzes Unnatur. Das gilt ja ebenso für den Roman, auch für denjenigen Zolas.

In derselben Linie weiter schritt der Dichter mit der dreiaktigen Familienkatastrophe „Das Friedensfest“ (1890), die sich abspielt „an einem Weihnachtsabend der achtziger Jahre in einem einsamen Landhaus auf dem Schützenhügel bei Erkner“. Das Thema ist das Vererbungsproblem wie in Ibsens „Gespenstern“: wie können sich Kinder entwickeln in einem Hause, wo der Vater dem Trunk und Verfolgungswahn verfallen, die Mutter ein sittlich wie geistig untergeordnetes Geschöpf ist? Es ist die reine Beobachtung von Krankheitserscheinungen, die mehr durch szenische Anweisung und Mimik als durch den Dialog zum Ausdruck kamen. Zugegeben, daß nur wenige Menschen ganz gesund, ganz normal sein mögen. Aber ein solcher Weihnachtsabend wie dieser will erlebt werden, wenn man an ihn glauben soll. Das Erlebnis ist an sich schon ein — gewiß nur vereinzeltes — Unglück. Warum es mit Anstrengung aller Kräfte aufsuchen? Warum es künstlerisch festhalten, wenn es doch nur eine für Mediziner interessante Seltenheit ist? Früher dachte man darüber anders, das alles war ja so neu, so unerhört. Heute ist es das längst nicht mehr, die Sinne sind dagegen auf poetischem Gebiet abgestumpft. Neurasthenie und alle andern Nervenleiden sind bis zum Überdruß aller in die Erscheinung getreten. Es ist unwahrscheinlich, daß ein solches „Friedensfest“ nach einem Weltkriege dieselbe Stellung in der Kunst behalten kann, die es in einer literarischen Sturm- und Drangperiode gehabt hat. Uns fehlt einfach die Zeit, um auch nur nervös zu sein, das Geld, uns mit Nervosität literarisch zu beschäftigen, das Essen und Trinken, um den Nervösen auf der Bühne und im Buch mit Ruhe ästhetisch auf uns wirken zu lassen. Und die Zeitfrage der erblichen Belastung — sie tritt zurück hinter die der Unterernährung, des Hungertodes, der allgemeinen Charakterverderbnis, vor allem aber hinter die des untergehenden Deutschtums überhaupt. Seiner Eigenart nach hat gerade der Naturalismus unter dem Wandel der Zeit und ihrer Ideen am meisten zu leiden. Was einst als maßgebender Typus ausgeboten werden konnte, hat diesen Anspruch längst vor andern Typen — nennen wir nur die des sogenannten „Schiebertums“, das im Weltkriege entstanden ist — verloren.

Doch wir befinden uns im Jahre 1890. Ein Jahr darauf erschien Hauptmanns fünfaktiges Ehedrama „Einsame Menschen“, von dem Dichter in die Hände derer gelegt, „die es gelebt haben“. Es ist also von vornherein ein engerer Kreis, zu dem er hier das rechte Vertrauen hat, und wenn so weite Kreise ihn verstanden haben, so erklärt das manchen Erfolg des Naturalismus aus sehr menschlichen Erfahrungsgründen. Sie waren eins, diese Dichter und dieses Publikum, sie fühlten gleich, und so mußte der Gedanke, der sie einte, auf die Bühne treten.

Den ehelichen Konflikt als dramatisches Thema hat nicht erst der Naturalismus erfunden oder verwertet. Man denke an Wicherts „Geschieden“, Wilbrandts „Auf den Brettern“, Voß' „Eva“, Lindaus „Schatten“, Heyses „Elfriede“. Aber Ibsens „Rosmersholm“ und Hauptmanns „Einsame Menschen“ setzten eine ganz andere Gedankenströmung voraus. Auch Ibsens „Baumeister Solneß“, „Hedda Gabler“ und „Frau vom Meere“ gehören mittelbar hierher. Andererseits unterscheidet sich Hauptmann auch von Ibsen. Von einer bloßen Seelenverwandtschaft wie zwischen Rosmer und Rebekka ist bei Vockerat und Anna Mahr nicht die Rede. Hauptmann betont vielmehr das naturnotwendige Recht der einzelnen Persönlichkeit, eine Herzenswahl, die sie einmal getroffen hat und dann als falsch erkennt, aufzuheben, falls die eigene Entwicklung zur Höhe das verlangt. Daß Vockerat Schüler der Naturforscher Darwin und Häckel und zugleich — Neurastheniker ist, gibt dieser Müggelseetragödie den besonderen, naturalistisch bedingten Charakter. Er kann nichts für seine Natur, wie er selbst sagt; da darf man sich nicht wundern, daß er im Müggelsee den Tod sucht, nachdem die Deutsch-Russin endlich — endlich, man begreift ihren Aufenthalt längst nicht mehr — sein und seiner liebenden Frau Haus verläßt. Aber dieses Stück ist in erster Linie ja auch für die bestimmt, die es gelebt haben oder die es zu leben fähig sind, mit anderen Worten: die „für ihre Natur nichts können“.

Das bedeutendste Drama des deutschen Naturalismus sind „Die Weber“ (1892), deren Handlung ein wirklicher Aufstand der armen schlesischen Weber — in und bei dem Eulengebirge — gegen ihre Lohnherren zugrunde liegt. „Deine Erzählung vom Großvater“, sagte der Dichter in der Widmung an den Vater, „der in jungen Jahren, ein armer Weber wie die Geschilderten, hinterm Webstuhl gesessen, ist der Keim meiner Dichtung geworden.“ Es war gewiß nicht das erste soziale Arbeiterstück in deutscher Sprache. Ein Arbeiteraufstand war schon 1850 von Leopold Klein in „Kavalier und Arbeiter“, eine Weberrevolte von H. Schauffert im „Vater Brahm“ 1871 geschildert worden. Hierher gehören mehr oder minder auch Ernst Wicherts „Fabrik von Niederbronn“, Bulthaupts „Arbeiter“, Ludwig Fuldas „Verlorenes Paradies“. Aber erst Hauptmanns Weber sind wirkliche Weber, die keine andere Sprache als die ihrige reden, den Dialekt der schlesischen „Waber“ und zugleich die Sprache des Elends. In dieser rechnen sie mit dem brutalen und gewissenlosen Fabrikanten und seinen Kreaturen ab. Der Kampf der Verzweifelnden gegen das Militär bildet den Schluß der Handlung. Es bedarf keiner weiteren Erklärung dieses Dramas, dessen poetische wie kulturgeschichtliche Bedeutung, zumal nach der Novemberrevolution 1918, zweifelsfrei feststeht, ein hochragendes Denkmal der naturalistischen Tendenzpoesie.

Diese drei Trauerspiele, wenn man den Begriff für dramatische Ideen- und Zustandsschilderungen überhaupt brauchen darf, wurden jetzt abgelöst durch zwei naturalistische Komödien. „Kollege Crampton“ (1892), angeregt durch eine Aufführung von Molières „L'Avare“, die Hauptmann auf einer Berliner Bühne sah, erinnert ein wenig an Niebergalls „Datterich“. Aber die Gestalt dieses halb verkommenen Professors und Lehrers an der Kunstakademie war doch neu, weil auch sie

schon äußerlich als Krankheitserscheinung aufgefaßt sein will. „Seine Augen", heißt es in der Bühnenanweisung, „quellen hervor, haben oft einen öden und stieren Ausdruck und verraten den Trinker. Er vermeidet es, wenn er spricht, fast immer die Menschen anzusehen; beim Ansehen blickt er an ihnen vorbei." Wir wissen nicht recht, wie weit wir diesen herzensguten und hoffnungsvollen Brautvater ernst nehmen können, wenn er sich am Schluß zu der Willensäußerung aufschwingt: „Jetzt müssen wir schuften, Max, wie zwei Kulis." Und wir sollen ihn nicht gar zu ernst nehmen, sollen ihn so nehmen, wie er ist mit seinem Idealismus, seinen Illusionen, seiner Schwäche, aus dem Leben gegriffen, mit Heiterkeit und Wehmut anzuschauen von allen Lebendigen, die nicht zu den ihm und dem Dichter verhaßten Philistern gehören.

Das Pathologische tritt dagegen fast ganz zurück in Hauptmanns bestem Lustspiel, dem „Biberpelz" (1893). Diese vieraktige Diebeskomödie hat der deutschen Literatur die prächtigen Typen des aufgeblasenen, dummen, reaktionären, feudalen Verwaltungsbeamten von Wehrhahn und der schlauen, diebischen Mutter Wolffen beschert, die das ganze — bei Berlin gedachte — Dorf nach ihrem Sinn zu lenken und zu täuschen weiß, zumal den Herrn Amtsvorsteher: „Wenn's druff ankommt, dem stehl' ich a Stuhl unterm Hintern weg." Und sie weiß auch ihren Mann, den trägen Schiffszimmermann, zu regieren und niederzureden, als er daran zweifelt, daß die Tochter Leontine, „a Frauenzimmer wie a Dragoner", imstande sei, „beim Theater Farure zu machen": „Du hast keene Bildung, Julian. Von Bildung hast du ooch keene Spur. Wenn ich ne gewest wär', Julian! Was wär ock aus da Mädeln geworden? Ich hab' se gebild't erzogen, verstehste. De Bildung is heutzutage de Hauptsache. Das geht nich a so uff eenen Hieb. Immer een's nach'n andern, a pee a pee. Nu mag se mal erscht a Dienst kenn'n lern'. Dann geht se meinswegen rein nach Berlin. Die is heite noch viel zu jung fersch Theater." Die Kunst, mit der unter ihrer Leitung gewildert, Holz und vor allem der kostbare Biberpelz gestohlen und die Einwohnerschaft des Ortes gegeneinander ausgespielt wird, ist lesenswert und sehenswert und wirkt in der Erinnerung noch einmal so stark bei den köstlichen Schlußworten, die Wehrhahn spricht, indem er der Wolffen auf die Schulter klopft: „Das ist nämlich hier unsere fleißige Waschfrau. Die denkt, alle Menschen sind so wie sie. So ist's aber leider nicht in der Welt. Sie sehen die Menschen von außen an. Unsereins blickt nun schon etwas tiefer."

Mit „Hanneles Himmelfahrt" (1893) betrat der Dichter ein neues Gebiet, die Traumdichtung, behielt aber die soziale Tendenz und die naturalistische Milieuzeichnung bei. So wenig Mangel an deutschen Traumdichtungen war — dieses arme Hannele, das, vierzehn Jahre alt, von dem Vater, dem versoffenen Maurermeister, fast zu Tode geprügelt, in den Teich springt, wohin Christi Stimme es zu ihrer toten Mutter zu rufen schien, von dem Lehrer Gottwald herausgezogen und ins Armenhaus gebracht wird und nun unter halb schreckenden, halb beseligenden Fieberträumen sterbend gewinnt, was es im Leben nie gehabt hat —, es hatte den Menschen doch mehr zu sagen als die vorangehenden Trunkenboldtragödien. Wie ihr Christus erscheint in der Gestalt des geliebten Lehrers Gottwald, wie sie nicht zer-

lumpt in den Himmel kommen mag, sondern gekleidet wie eine Prinzessin, das ist so psychologisch wahr wie menschlich ergreifend. Hier bereits beginnt der Dichter die Prosa des Alltags durch bilderreiche Verse abzulösen. Hauptmanns „Hannele" hat als Tragödie eines Kindes kein Seitenstück in der Literatur. In Roman und Novelle kämen höchstens in Frage Dickens' „Oliver Twist", Daudets „Jack" und C. F. Meyers „Leiden eines Knaben", auch einige Erzählungen Wildenbruchs. Motive, Hintergrund und Technik sind aber grundverschieden.

Weniger gelungen ist nach diesem Meisterstück dem Dichter die fünfaktige Tragödie des Bauernkrieges „Florian Geyer" (1895). Im historischen Drama hatte er sich schon in der ersten Jugend mit dem „Erbe des Tiberius" versucht. Später hat er diese Versuche nicht wiederholt. Immerhin ist er, wenn wir vielleicht von Emil Brachvogels „Adalbert von Babenberg" (1858) absehen, der erste gewesen, der die auftretenden Personen in der Sprache ihres Zeitalters, hier also der Reformationszeit, sprechen ließ. Der gute Ritter Götz von Berlichingen, der auch hier wieder auftritt, hat es sich sicher nicht träumen lassen, daß er beinahe in jedem literarischen Sturm und Drang Deutschlands eine Rolle würde übernehmen müssen. Aber welcher Unterschied gegen einst: Goethe brauchte einen Helden, Hauptmann brauchte eher das Gegenteil. Jener zeichnete die Tragik eines großen einzigen Lebens, dieser die Tragik eines Krieges, in dem der große einzige verschwindet; dort also ein individualistischer und aristokratischer, hier ein sozialistischer und demokratischer Gesichtspunkt. Freilich, 120 Jahre deutscher Politik, Erziehung und Kunst lagen dazwischen.

Nach dem Mißerfolg des „Florian Geyer" folgten zunächst die sechs düsteren „Elga"-Szenen (1896), gedichtet nach Grillparzers Novelle „Das Kloster von Sendomir", der sie indessen in Einheitlichkeit und Wahrscheinlichkeit nicht gleichkommen, und das dramatische Fragment „Helios", dessen Glockenmotiv dann überging in das fünfaktige Märchendrama „Die versunkene Glocke" (1896), das, obgleich viel umstritten und noch heute angefeindet, ganz ohne Zweifel Hauptmanns bestes Werk geblieben ist. Unsterblichkeit verbürgen ihm vielleicht nur Hannele und Rautendelein, d. h. die Seelen zwischen Kind und Weib.

Das Märchendrama ist, wie wir wissen, nicht erst von Hauptmann erfunden worden. Wir brauchen ja nur an die Zauberoper (Pocci!), an die Märchenpoesie der Romantik, vor allem die „Undine" Fouqués und Lortzings, zu denken. Dann kommen als Vorläufer in Frage Kreisels „König Allgold" und „Fingerhut", Hauffs Märchen vom steinernen Herzen, Wicherts hierauf fußender „Peter Munk", Immermanns „Merlin", Wilbrandts „Meister von Palmyra" (1889), Rud. Lothars „Wert des Lebens" (1892), „Rauch" (1894), „Wunsch" (1895), Kirchbachs Drama „Die letzten Menschen" (1890), Jagows „Natibor" (1893), Voß' „Blonde Kathrein" (1895), eine Nachahmung des „Hannele", Lammertz' „Nymphenspiel" (1895), Elsa Bernsteins (ps. Ernst Rosmer) „Königskinder" sowie in mancher Beziehung, namentlich nach Ideengehalt und Symbolik, Ibsens „Brand" und „Peer Gynt". Aber nur die ganz

anders geartete, naive Undine schaut uns so tief und innig in das Auge, in die Seele, wie Rautendelein:

> Weiß nicht, woher ich gekommen bin,
> weiß nicht, wohin ich geh';
> ob ich ein Waldvöglein bin
> oder eine Fee.
> Die Blumen, die da quillen,
> den Wald mit Ruh' erfüllen,
> hat eine je vernommen,
> woher die sind kommen?
> Aber manchmal fühl' ich ein Brennen:
> möchte so gern Vater und Mutter kennen.
> Kann es nicht sein,
> füg' ich mich drein.
> Bin doch ein schönes, goldhaariges Waldfräulein.

Der Glockengießer Heinrich hat eine Glocke geschaffen, die von dunklen Mächten in den See geschleudert wird, als sie in den Turm der Bergkirche gebracht werden soll. Der Glockenwagen bricht, der Meister will die Glocke halten und stürzt mit ihr hinab. Von der Elfe Rautendelein ins Leben zurückgerufen, wird er dann zu den Seinen, seiner Frau Magda und seinen Kindern, getragen.

> Ja, mein Werk war schlecht:
> die Glocke, Magda, die hinunterfiel,
> sie war nicht für die Höhen — nicht gemacht,
> den Widerschall der Gipfel aufzuwecken.

Nun aber ist eine Wandlung in ihm vorgegangen:

> Was in mir ist,
> seit ich dort oben stand, will bergwärts steigen,
> im Klaren überm Nebelmeere wandeln
> und Werke wirken aus der Kraft der Höhen!

Und wieder klingt das quälende Thema der Künstlerehe in Frau Magdas Worten empor:

> Wüßt ich, wonach du lechzest, aufzufinden:
> den Brunnen, dessen Wasser Jugend gibt —
> wie gerne lief' ich mir die Sohlen wund.
> Ja, fänd ich selber in dem Quell den Tod —:
> wenn er nur deinen Lippen Jugend brächte.

Den Leidenden heilt und verjüngt Rautendelein, jetzt eingeführt als die stumme Magd Anna aus der Michelsbaude, die Besen feilbietet und eine Weile an seinem Lager Frau Magda auf deren Wunsch vertreten soll:

> Meister, schlummre ein!
> Wachst du auf, so bist du mein.

Er verläßt nun Weib und Kind, um mit neubelebter Schöpferkraft, begeistert von Rautendelein, auf der Höhe der Berge inmitten der Natur ein neues Werk zu schaffen:

Es ist ein Werk, wie ich noch keines dachte:
ein Glockenspiel aus edelstem Metall,
das aus sich selber, klingend, sich bewegt.

Vergeblich sucht ihn der Pfarrer den Bewohnern des Tales, vor allem den Seinen, wiederzugewinnen. Mit Gewalt wollen ihn die Dörfler zurückholen — sie weichen der Gewalt, da er ihnen granitne Blöcke entgegenschickt. Aber in ihm erhebt sich das urewige Problem der Künstlereinsamkeit; er sagt es Rautendelein mit Worten, die an Fausts Klage über die beiden Seelen in seiner Brust erinnern:

Ich bin ein Mensch. Kannst du dies fassen, Kind:
fremd und daheim dort unten — so hier oben
fremd und daheim.

Da erfährt er, seine Magda liege bei den Wasserrosen im See, von seinem Wurf getroffen, und die versunkene Glocke beginnt — ein wundervolles Symbol — aus der Tiefe emporzutönen. Fluch ruft er jetzt über Rautendelein und eilt davon. Das Elfchen härmt sich ab und stürzt sich in den Brunnen, sie wird des verhaßten Bewerbers, des verspotteten Nickelmann, des froschartigen Wassermanns tote Braut. Aufs neue von den Dörflern verfolgt, setzt Heinrich, der inzwischen sein neues Werk selbst zerschlagen hat, sich auf den Rand des Brunnens, aus dem eine Stimme nach oben klingt:

Heinrich, du lieblicher Buhle mein,
du sitzest auf meinem Brünnelein.
Steh auf und geh:
es tut mir so weh.

Sterbend empfängt er den letzten Kuß Rautendeleins, die aus dem Brunnen emporsteigt:

Hoch oben: Sonnenglockenklang!
Die Sonne . . . Sonne kommt! — Die Nacht ist lang.

Die Vereinigung des lieblich Symbolischen, des Märchenhaften, mit dem Wirklichen und Modernen hat dieser Dichtung einen unvergänglichen poetischen Reiz gegeben. Hauptmanns „Versunkene Glocke" gehört ohne Zweifel zu den bedeutendsten Werken der Weltliteratur und erhebt sich vor allem turmhoch über alle Schöpfungen des deutschen Naturalismus.

Das Thema der „Einsamen Menschen" und der „Versunkenen Glocke" lebte in anderer Form wieder auf in dem Fragment „Aus den Memoiren eines Edelmanns", das der Dichter am 25. Dezember 1907 im „Tag" veröffentlichte.

Ein früheres Fragment, das „Hirtenlied" (1898), bedeutet die — vorübergehende — Abwendung Hauptmanns vom Naturalismus und symbolisiert wiederum die Sehnsucht nach einer Poesie der Schönheit und des Lichts. Für einen armen Künstler, der dem Engel seine Not klagt, verwandelt sich die Poesie des Elends in ein Hirtenlied, die trübe Gegenwart in die ideale Ferne, wo Jakob und Rahel erscheinen:

Du wirst nicht auf dem Markt, nicht in den Gassen,
nicht in den Kirchen, noch in den Palästen
die weiße Taube finden, die du suchst.

Naturalistisch bedingt aber waren dann wieder die fünfaktige Prosatragödie „Fuhrmann Henschel“ (1898), die die Gestalten der Novelle „Bahnwärter Thiel“ aufnimmt und weiterbildet, das vieraktige Künstlerdrama „Michael Kramer“ (1900), dessen Linien zu „Kollege Crampton“ zurückführen, der „Rote Hahn“ (1901), wo die aus dem „Biberpelz“ bekannte Wolffen, jetzt in ihrer zweiten Ehe als Frau Fielitz, wieder auftaucht und trübselig endet, und „Rose Bernd“ (1903) mit dem Motiv der Kindesmörderin — wir denken außer an Goethes Gretchen im „Faust“ an H. L. Wagners „Kindesmörderin“ (1776) oder R. Voß' „Alexandra“. Alle vier Dramen entrollen ergreifende Bilder menschlichen Jammers, auf die wir hier nicht näher eingehen können.

Dazwischen liegt zunächst das eigenartige Scherzspiel „Schluck und Jau“ (1900). Der Bettler in Fürstenkleidern ist nicht erst seit 1001 Nacht eines der beliebtesten Themen der Weltliteratur. Marco Polo († 1323) berichtet in seinen Reisebeschreibungen, ein Fürst der Assasinen habe junge Leute durch einen Schlaftrunk betäubt und ihnen alle Freuden des Paradieses vorgeführt; nach dem Erwachen hätten sie dann die Wirklichkeit nicht mehr ertragen und sich willig von ihm für seine mörderischen Zwecke brauchen lassen. Vives, der die Geschichte von einem Herzog von Burgund erzählt, läßt als erster einen groben Trunkenbold in dieser Rolle auftreten. Überhebung zeigt eine ähnliche Gestalt zuerst in einer englischen Prosaerzählung, und eine Theatervorstellung wird ihr in einer vor Shakespeare erschienenen „Zähmung einer Widerspenstigen“ vorgeführt. Als Leibarzt tritt der Fürst schon in einem 1639 gedruckten Jesuitendrama auf. In Christian Felix Weißes (1726—1804) Spiel „Vom träumenden Bauern am Hofe Philippi Boni“ zeigt der betrunkene Rüpel Lust an Zoten und Weibern. Ferner ist an des Dänen Ludwig Holberg (1684—1754) Drama „Jeppe vom Berge oder der verwandelte Bauer“ zu denken, das auf Bidermanns „Utopia“ zurückgeht. Jeppe, der Held dieses dänischen Schwankes, ein fauler und betrunkener Bauer, von seinem Weibe verprügelt, wird von dem Baron im Herrenbett mit Sekt aus vergoldeten Gläsern traktiert. Er geberdet sich als hochmütiger Tyrann. Schließlich wird er auf seinen Misthaufen zurückgeschleppt und soll gehängt werden, findet aber Begnadigung.

Hauptmann bereichert diese Fabel vor allem um die Figur der Sidselill, deren Name schon in der altdänischen Ballade von schön Sidselill und Ritter Ingeborg erscheint. Auf dem Gemütsuntergrunde resignierter Melancholie, bei Jan Rand und seiner Sidselill sowohl wie bei ihrem Freunde, dem Weltverächter Karl, spielt nun die derbe Posse wie eine Verspottung des Daseins überhaupt, dessen Zeichnung naturalistische Züge zeigt. Diese beiden Landstreicher, der launisch-herrische Jau und der weiche gutmütige Schluck mit seinen „vielen Kinsten“, sind nicht nur als Gegensätze höchst belustigende und lebenswahre Gestalten der Literatur und der Bühne. Diesem Humor aber liegt die Weisheit des Pessimismus zugrunde, die aus Karls Abschiedsworten an Jau herausklingt:

> Gib dich zufrieden, Mann! Du hast geträumt.
> Doch ich, wie ich hier stehe, auch der Fürst,
> auch seine Jäger, all sein Ingesinde,

wir träumen, und für jeden kommt die Stunde
Tags siebenmal und mehr, wo er sich sagt:
nun wachst du auf — vorhin hast du geträumt!
Da, nimm dies Gold und tröste dich. Ich bin
im Grund ein armer Schlucker so wie du.
Und wenn du knirschend überm Branntwein lachst,
so ist dein Lachen meinem sehr verwandt.

Noch vor „Rose Bernd", aber nach „Schluck und Jau" erschien in fünf Versakten die „deutsche Sage" „Der arme Heinrich" (1902), gedichtet nach dem bekannten mittelhochdeutschen Epos Hartmann von Aues (um 1200) mit einem bei Hauptmann seltenen glückverheißenden Schluß:

Laßt meine Falken, meine Adler wieder steigen.

„Wenn ich einmal einen Sommernachtstraum schreiben sollte, so kann er nur dort oben spielen", erklärte Hauptmann, wie sein Biograph Schlenther berichtet, als beide im Dezember 1891 an dem bei Zitschwig an der Lößnitz gelegenen Sitze des Bankiers Thienemann vorbeifuhren, aus dessen Hause der Dichter und zwei seiner Brüder sich die Gattinnen geholt haben. Auf diesem alten Bischofssitze spielt die Komödie „Die Jungfrauen vom Bischofsberg" (1907), in der einem karikierten Oberlehrer die Braut abgejagt wird. Es ist, wenn man von dieser nach manchem Abstrich wohlgelungenen Karikatur absieht, Hauptmanns schwächste Leistung, kaum noch seines Namens wert.

Mißlungen ist auch das vieraktige Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt" (1906/07), das im schlesischen Gebirge zur Zeit des Hochwinters spielt. Dieses „Symbol der Schönheit in seiner Macht und Vergänglichkeit" wird als solches wohl nur selten empfunden werden. Es ist möglich, daß der Dichter hierin die höchste Anerkennung erblickt und bei anderen hierfür Verständnis findet. Auch das Künstlerdrama „Gabriel Schillings Flucht", das erst 1912 erschien, steht am besten mit den beiden vorher genannten Stücken auf der untersten Stufe Hauptmannscher Kunst zusammen.

Das Legendenspiel „Kaiser Karls Geisel" (1908), wenn es auch nicht viel höher einzuschätzen ist, beansprucht doch schon aus historischen Gründen größeres Interesse. Nach der sogenannten Fastradasage hat Karl der Große sich nach dem Tode seiner dritten Gemahlin Fastrada nicht von ihrer Leiche trennen mögen. Er glaubt, sie schlummere nur, und erlaubt nicht die Bestattung, wacht vielmehr Tag und Nacht an ihrem Lager. Der Erzbischof Turpin entdeckt schließlich den Grund dieses Zaubers in einem Ringe, der in den Haaren der Toten verborgen ist, und nimmt ihn an sich. Karl verläßt die Leiche alsbald und fühlt sich an Turpin gefesselt. Dieser wirft den Ring in einen See bei Aachen, das jetzt Karls Lieblingssitz wird. In der Fassung des Sebastiano Erizzo (Sei giornate) lernte Hauptmann die Sage kennen, die Gattin ist da bereits zur Geliebten geworden. An die Stelle der Bezauberung durch den Ring setzt der Dichter die durch wirkliche Liebe, anstatt Fastradas erscheint eine dieser Liebe

unwürdige sechzehnjährige Dirne. Fremd und grell tönen die Verse des nur pathologisch verständlichen Dramas.

Nicht viel höher steht die in Prosa geschriebene „Griselda" (1909), ein weitverbreitetes Dramenmotiv, zuerst verarbeitet in Boccaccios „Dekameron". Die still duldende Griseldis der alten Dichter (Dramen seit dem dreizehnten Jahrhundert) scheidet sich bei Halm von ihrem Gemahl, als sie erkennt, daß er sie wegen einer Wette gequält habe. Hauptmann betont wieder das Pathologische, Griseldas Gatte und dessen Vater sind nicht ganz normale Menschen. Gerade Graf Ulrich aber ist als Charakter nicht aus einem Guß.

Die Berliner Tragikomödie mit dem unschönen Titel „Die Ratten" (1911) ist die Tragödie des unbefriedigten Mutterinstinkts, der zu Wahnwitz und Selbstmord führt, umrankt von komischen Szenen, in deren Mittelpunkt eine Gestalt im Stil der Crampton und Kramer steht, der köstliche Theaterdirektor Harro Hassenreuter. Die Hassenreuter-Szenen sollte sich niemand entgehen lassen, Frau Maurerpolier John aber hat uns nicht viel zu sagen, obwohl ihre Handlungsweise physisch genügend durch den Hausmeister erklärt wird: „Schon wo se det erste Kindeken hatte, nu jar nachdem, wie et gestorben is, war eene Schraube los bei die John."

Mit den beiden letzten dramatischen Werken „Der weiße Heiland" und „Indipohdi" (1920) wandert Hauptmann zu einem indianischen Urvolk und seinem Götterglauben, deutend und prophezeiend. Stärker als jene „Phantasie über die spanische Conquista" fesselt uns poetisch „Indipohdi", nicht nur etwa deshalb, weil der Name des auf die ferne Insel verschlagenen Prospero mit Bewußtsein — Mantel und Stab — auf Shakespeares „Sturm" hinweist. Zum Priesterkönig erhoben und mit der jungen Tehura vermählt, genießt Prospero göttliche Ehren. Da erscheint an der Spitze einer Goldgräberschar sein Sohn Ormann, der ihn einst vom Thron gestoßen hat und dann selbst verschollen ist, tritt in Herzensbeziehungen zu seiner, von ihm nicht erkannten Schwester Pyrrha und soll, dem Gesetz gemäß, den Göttern geopfert werden. Der Vater jedoch opfert sich für ihn: er steigt zum Krater des Feuerberges empor, wo ihn der Nebel verschlingt, und läutert durch diese Tat der Selbstverleugnung den Sohn, der nun „reif und bereit wie er" ist, „den letzten Weg gelassen neben ihm ins Nichts zu gehen". Doch nicht die indische Lehre der Weltverneinung triumphiert: hiergegen wendet sich schon Prosperos Ende, zumal in dem Bewußtsein, daß über allem die Liebe leuchtet und die Welt nicht „nur seines Zaubers Täuschung war". Das Drama hat auch durch das Motiv des Opfers noch ein besonderes Interesse, da es anknüpft an den Konflikt in Goethes „Iphigenie". Prospero hat den Insulanern verwehrt, nach uraltem Brauch den Göttern Jünglinge zu schlachten, doch steht der Opfertempel noch. Damit war ein altes Problem für eine neue Lösung gegeben. Den Titel des Stücks mag hier der Dichter selbst durch den Mund seines Helden erklären, der sich als einen Nachkommen des weisen Indipohdi erkennt:

Prospero: Laß uns rasten, sagtest du. Die Rast,
die letzte vor der letzten Rast! Ist's wirklich
die letzte vor der letzten? Niemand weiß es.

Tehura: So nannte seinen größten Herrscher einst
das Volk, dem ich entstamme: „Niemand weiß es."
Dies heißt in unsrer Sprache: Indipohdi.
Prospero: Und warum nannten sie ihn so?
Tehura: Nicht nur
weil er dies Wort oft aussprach.
Prospero: Tat er das?
Tehura: Er tat es.
Prospero: War er denn ein Zweifler?
Tehura: Nichtwissen heißt nicht: zweifeln.
Prospero: Also stieß
er mit dem Finger nur an jenes Nichts,
das alles ist.
Tehura: Er kam aus jenem Nichts,
und ist lebendigen Leibs dorthin entschwunden.
Es hieß: wo kommt er her? wo ging er hin?
Auch deshalb, weil es niemand sagen konnte,
gab ihm die Welt den Namen Indipohdi.

Auch dieses bedeutende Drama, das berufen zu sein scheint, den „Weißen Heiland" in den Schatten zu stellen, bestätigt, daß Hauptmanns beste Kraft schwerlich in naturalistischer Gestaltung liegen kann, daß seine höchsten Leistungen vielmehr im Phantasie- und Märchendrama zu suchen sind. Sollte er noch immer den „Torgriff in der Hand" haben, so ist kaum zweifelhaft, hinter welchem Tor die Unsterblichkeit winkt.

Lyrisch ist Hauptmann wenig, aber mit Glück hervorgetreten. Weit ergiebiger ist seine neuere Prosa.

Von seiner ersten Novelle „Bahnwärter Thiel" war schon wiederholt die Rede. Ungefähr gleichzeitig mit „Kaiser Karls Geisel" erschien das impressionistische Tagebuch seiner Reise nach Griechenland „Griechischer Frühling" (1908), reich an Schauen und innerem Erleben, sparsam mit Worten, das unbefangene Bekenntnis eines Naturkindes zu griechischer Schönheit und klassischen Erinnerungen.

Die kleine novellistische Studie „Der Apostel" (1895) mag uns ohne weiteres zu dem großen religiösen Roman des Jahres 1910 hinüberleiten: „Der Narr in Christo Emanuel Quint". Es ist ein meisterhaft entworfenes Seelengemälde, dieser arme Giersdorfer Bursche, der aus unermüdlicher Bibellektüre den Glauben schöpft, er dürfe und müsse den Menschen Buße predigen, denn das Himmelreich sei nahe herbeigekommen, der sich dann für den wiedererstandenen Christus selbst hält und schließlich, von allen gemieden und verachtet, oberhalb des Gotthardhospizes im Schneegestöber zugrunde geht. Rührend ist die Gestalt der allzu zarten Gärtnerstochter Ruth, die, von demütig hingebender Liebe zu Emanuel getrieben, ihm folgt und von einem Schurken mißbraucht und ermordet wird.

Noch zwei größere Prosadichtungen hat Hauptmann seitdem verfaßt, die Romane „Atlantis" (1912), wo der Untergang des Postdampfers „Roland" 1892 den Mittelpunkt der Handlung bildet, während Friedrich und Ingigerd den Leser wenig

interessieren, und „Der Ketzer von Soana“ (1918), eine Prosahymne auf die Herrlichkeit des sinnlichen Liebens und Lebens in der Natur, zu der sich der junge katholische Priester mit seiner Agata hindurchringt, ein Triumphgesang auf die urewige göttliche Zeugungskraft des Alls, „das letzte Mysterium“: es war eben das, warum Gott schuf, und warum er den Tod in die Welt gesetzt, ihn gleichsam in Kauf genommen hatte.

Wer das letzte Prosawerk Hauptmanns kennt, der weiß, daß er noch viel von ihm zu erwarten hat. Scheinen doch diese einfachen und trotzdem von dithyrambischem Schwung getragenen Prosasätze eine neue Blüte seiner Kunst anzukündigen.

Gerhart Hauptmann siedelte im Jahre 1892 von Erkner nach Schreiberhau, dann — nach der Scheidung von seiner ersten Frau — nach Agnetendorf im Riesengebirge über, wo er noch heute lebt. Seine Werke sind jetzt auch in einer wohlfeilen sechsbändigen Volksausgabe erschienen.

Das letzte Wort über ihn zu sprechen, wird dem lebenden Geschlecht unmöglich sein — scheint doch noch nicht einmal seine eigene dichterische Entwicklung abgeschlossen. Sehen wir uns aber unter den lebenden und toten Dichtern der Gegenwart, d. h. denen um, die ungefähr seines Alters sind, so finden wir keinen, den er nicht überragte. Ihm gebührt, so verloren die Sache des von Zeit zu Zeit von ihm vertretenen Naturalismus auch sein mag, heute noch die Palme.

5. Hermann Sudermann.

Wollten wir von Hauptmann in der Linie des konsequenten Naturalismus weiterschreiten, so würden wir zahlreiche Grenzlinien fragend berühren müssen, an denen wir auch Sudermann antreffen würden als einen von vielen, nicht aber als einen der Führer. Gehen wir aber von Hauptmann aus mit dem Wunsch, aus den Gedankenkreisen seiner Zeit eine überragende dichterische Persönlichkeit herauszufinden, so stoßen wir zuerst auf Sudermann.

Am 30. September 1857 wurde Hermann Sudermann zu Matziken bei Heydekrug in Ostpreußen geboren. Er besuchte die Realschule in Elbing, dann das Realgymnasium in Tilsit und studierte 1875/76 in Königsberg Philologie und Geschichte. 1877 ging er nach Berlin, wo er als Hauslehrer — auch in der Familie Hans Hopfens — tätig war, und vermählte sich 1891 mit der Witwe Klara Lanckner geb. Schulz, einer Schriftstellerin.

Sudermanns erster Ruhm gründete sich durch seine Romane. 1887 erschien „Frau Sorge“, 1888 „Der Katzensteg“. In beiden war nichts Naturalistisches, in beiden sehen wir idealistisch gezeichnete Helden als Träger der Handlung.

In „Frau Sorge“, auf die Björnsons „Arne“ Einfluß geübt zu haben scheint, gibt der Dichter die Entwicklung Paul Meyhöfers, eines gedrückten, träumerischen, mißachteten Knaben, den die Sorge durchs Leben begleitet, zu freier, herrlicher Mannestat. Reich an Edelmut, an Rührung, an junger Liebe und spätem Glück, macht „Frau Sorge“ auf den ersten Blick den Eindruck eines Romans im alten Stil. Betrachtet man dann aber Pauls Vater, ja ihn selbst den „Helden“, wie er sich demütigt vor denen,

die seinen Schwestern die Ehre genommen haben, studiert man die einzelnen Züge dieser Seelengeschichte, so erkennt man den unerbittlichen Realismus der Auffassung. Nur freilich fehlt es nicht an Effekten, wie sie Wildenbruch liebte. Man lese etwa den Anfang des 23. Kapitels: „Der Verteidiger hatte geendet. — Ein Murmeln ging durch den weiten Schwurgerichtssaal, dessen Galerie von dichtgedrängten Köpfen starrte." Was das Thema, die Handlung, den Rahmen — auch den landschaftlichen — betrifft, so wird der Roman mit Recht immer wieder mit Frenssens „Jörn Uhl" verglichen, der beinahe ein Menschenalter später (1901) entstand, also wohl bewußt oder unbewußt aus dieser Vorstellungswelt geschöpft hat. Gewidmet hat der Dichter „Frau Sorge" am 16. November 1887 seinen Eltern mit einem Gedicht, das verdient, nicht vergessen zu werden:

Frau Sorge, die graue verschleierte Frau,
herzliebe Eltern, ihr kennt sie genau;
sie ist ja heute vor dreißig Jahren
mit euch in die Fremde hinausgefahren,
da der triefende Novembertag
schweratmend auf nebliger Heide lag
und der Wind in den Weidenzweigen
euch pfiff den Hochzeitsreigen.

Als ihr nach langen bangen Stunden
im Litauerwalde ein Nest gefunden
und zagend standet an öder Schwelle,
da war auch Frau Sorge schon wieder zur Stelle
und breitete segnend die Arme aus
und segnete euch und euer Haus
und segnete die, die in den Tiefen
annoch den Schlaf des Nichtseins schliefen.

Es rann die Zeit. — Die morsche Wiege,
die jetzt im Dunkel unter der Stiege
sich freut der lang verdienten Rast,
sah viermal einen neuen Gast.
Dann, wenn die Abendglut verblichen,
kam aus dem Winkel ein Schatten geschlichen
und wuchs empor und wankte stumm
erhobenen Arms um die Wiege herum.

Was euch Frau Sorge da versprach,
das Leben hat es allgemach
in Seufzen und Weinen, in Not und Plage,
im Mühsal trüber Werkeltage,
im Jammer manch durchwachter Nacht
ach so getreulich wahr gemacht.
Ihr wurdet derweilen alt und grau,
und immer noch schleicht die verschleierte Frau
mit starren Augen und segnenden Händen
zwischen des Hauses armen vier Wänden

vom dürftigen Tisch zum leeren Schrein,
von Schwelle zu Schwelle aus und ein,
und kauert am Herde und bläst in die Flammen
und schmiedet den Tag mit dem Tage zusammen.

Herzliebe Eltern, drum nicht verzagt!
Und habt ihr euch redlich gemüht und geplagt
ein langes schweres Leben lang,
so wird euch bei der Tage Reigen
ein Feierabend vom Himmel steigen.

Wir Jungens sind jung — wir haben Kraft,
uns ist der Mut noch nicht erschlafft,
wir wissen zu ringen mit Not und Mühn,
wir wissen, wo blaue Glücksblumen blühn;
bald kehren wir lachend heim nach Haus
und jagen Frau Sorge zur Tür hinaus.

In seinen Wirkungen noch bedeutender war „Der Katzensteg". Boleslaw von Schranden sucht vergeblich die Schmach seines Vaters, der sein Land an den Feind verraten hat, durch Heldenmut im Befreiungskriege zu tilgen. Enttäuscht ferner durch eine Jugendliebe, findet er in der einstigen Geliebten seines inzwischen verstorbenen Vaters, der hundetreuen Regine, das Weib, das seiner wert sein könnte — wäre es nicht zu spät, zu spät in doppeltem Sinne: Regine stirbt für den Ahnungslosen den Opfertod von der Hand ihres trunkenen Vaters, und er selbst eilt von neuem ins Feld — „bei Ligny soll er gefallen sein". Die schönste Szene ist Reginens Bestattung durch Boleslaw, und da sagt er Worte der Erkenntnis, wie sie auch der Naturalismus voraussetzte. Wer war diese Regine gewesen? „Eine jener Vollkreaturen, wie sie geschaffen wurden, als der Herdenwitz mit seinen lähmenden Satzungen der Allmutter Natur noch nicht ins Handwerk gepfuscht hatte, als jedes junge Geschöpf sich ungehemmt zu blühender Kraft entwickeln konnte und eins blieb mit dem Naturleben im Bösen wie im Guten ..... Das, was man das Gute und das Böse nennt, wogte haltlos in den Nebeln der Oberfläche umher, drunter ruhte in träumender Kraft das — Natürliche."

Die übrigen Romane („Jolanthes Hochzeit", 1892. — „Es war", 1893) und Erzählungen („Geschichten im Zwielicht", 1887. — „Geschwister", 1888) Sudermanns reichen an seine ersten beiden Prosawerke nicht entfernt heran. Zu rühmen sind die „Litauischen Geschichten" (1917). Seine Romane und Novellen sind jetzt in einer sechsbändigen Gesamtausgabe erschienen.

Am 27. November 1889, also in dem für den Naturalismus entscheidenden Jahre, wurde Sudermanns erstes Drama „Ehre" aufgeführt. Das Stück gehört der Zeit, in der es geschrieben wurde, mit seinem Kontrast zwischen Vorder- und Hinterhaus, zwischen der Sprache des Salons und dem Volksdialekt. „Sodoms Ende" (1890) schließt sich als dramatische Anklage gegen Berlin W auch im sozialen Geiste folgerichtig an, obwohl es abgelehnt wurde. Das dritte Drama dagegen, „Heimat"

(1893), brachte ihm ungeheuren Erfolg. Auch in diesem Stück handelt es sich im Grunde mehr um die Ehre, zu deren Vertreterin eine verstoßene Oberstleutnantstochter, jetzt nach zwölf Jahren eine berühmte Sängerin, mit unehelichem Kinde erkoren wird, als um die alte Heimat. Aber das Problem des emanzipierten Weibes, das Anspruch auf freies Mutterglück erhebt, war modern. Und wie zeitgemäß war das hier ironisierte Urteil des Generals: „Wer die idealen Güter der Nation pflegen will, der kann ja einem Kriegerverein beitreten.“ Manches hübsche Wort steht in der „Heimat“, das auch von den Kritikern des Ganzen als Kunstwerks nicht vergessen werden sollte. Ein soziales Anklagedrama ist nicht minder die „Schmetterlingsschlacht“ (1893), während das „Glück im Winkel“ (1895), dessen Motiv an Ibsens „Frau vom Meere“ erinnert, von vornherein einen menschlichen, nicht typischen Einzelfall im Auge hat. Die drei unter dem Titel „Morituri“ (1896) vereinigten Einakter „Teja“, „Fritzchen“ und „Das ewig Männliche“ würden nicht der Zusammenfassung bedürfen, um Kunstwert zu haben. Besonders die Offizierstragödie zeigt mehr als hoch entwickelte Technik, sie ist aus der lebendigsten Wirklichkeit geschöpft. Die „Johannes“-Tragödie (1898) behandelt den auch durch Hebbel, Wilde u. a. bekannten Stoff. Es ist Sudermanns erstes historisches Stück und als solches freilich nicht ganz geglückt. In den „Drei Reiherfedern“ (1898), einem symbolischen Märchendrama in Versen, folgte er mit Glück dem Zuge der Zeit. Wie in Hauptmanns kurz zuvor erschienener „Versunkener Glocke“ sucht hier eine Gestalt nimmer ruhenden faustischen Sehnsuchtsdranges, der Märchenprinz Witte, nach dem fernen Glück, das sich doch an seiner Seite befindet und von ihm zerstört wird. Aus einer Novelle „Das Notstandskind“ erwuchs dem Dichter unversehens ein Drama „Johannisfeuer“ (1900), das mit seiner echten Tragik wieder einen Erfolg bedeutete. In dem Stück „Es lebe das Leben“ (1902) knüpfte er an die Probleme der „Heimat“, in dem „Blumenboot“ an die des Dramas „Sodoms Ende“ an. Mit dem „Sturmgesellen Sokrates“ (1903) — die Sturmgesellen sind ein Geheimbund — betrat er das Gebiet der politischen Komödie, deren Hintergrund die demokratischen Kämpfe von 1848 bilden. Sozial gerichtet ist wieder das Drama „Stein unter Steinen“ (1905), welches das Schicksal der Bestraften nach verbüßter Strafe herzensecht behandelt. Unter dem Titel „Rosen“ erschienen 1907 drei weitere Einakter, die — mit Ausnahme des ersten Stücks — weniger als jene erste Sammlung für sich einnehmen. Mit den „Strandkindern“ (1909), die in die Zeit des Deutschen Ritterordens führen, und der Verstragödie aus der alten Geschichte „Der Bettler von Syrakus“ (1910) betrat der Dichter wieder das historische Gebiet, während das Großstadtdrama „Der gute Ruf“ (1912) die alte Meisterschaft in der Behandlung der Gegenwartsdramen zeigt.

Sudermann ist von der Kritik in den beiden letzten Jahrzehnten meist als effekthaschender Theatraliker abgetan und beiseite geschoben worden. Einst überschätzt, wird er heute zum großen Teil weit unter seinem Wert beurteilt. Aber niemand, auch die Kritik nicht, vermag der Poesie einen Wert zu geben oder zu nehmen. Sie hat ihn oder hat ihn nicht, und erst die Nachwelt spricht das letzte Wort.

6. Symbolismus, Neuklassizismus und Expressionismus.

Bei der Besprechung der künstlerischen Strömungen im Auslande ist schon von Symbolisten und Expressionisten die Rede gewesen. Auf diesen Abschnitt sei daher hier ausdrücklich zurückverwiesen, denn in beiden Fällen knüpft die deutsche Poesie an die fremde an.

Mallarmé und Verlaine wurden die Vorbilder für den Kreis, der sich seit Anfang der neunziger Jahre um Stefan George und seine Zeitschrift, die „Blätter für die Kunst“ bildete. Es waren vor allem **Hugo von Hofmannsthal, Max Dauthendey, Paul Gerardy, Karl Wolfskehl, Richard Perls, Ludwig Klages,** später auch **Ernst Hardt, Karl Gustav Vollmöller, Oskar Schmitz** und **August Öhler.** Künstlerisch ausgestattet wurden die Zeitschrift und Bücher dieser Gruppe von **Melchior Lechter.**

Zunächst freilich waren ihre Werke gar nicht für die Öffentlichkeit, sondern nur für sie selbst und wenig Erlesene bestimmt: die Kunst nur für die Kunst! Bereits hierin lag eine schroffe Wendung gegen den Naturalismus, der aus dem Volk für das Volk schöpfte, sich nicht genug tun konnte mit Nachweisen sozialer Gesinnungen.

Demzufolge wird zunächst das Druckbild schon äußerlich individualisiert. Am liebsten wäre es diesen Dichtern, wenn für jedes ihrer Werke besondere Lettern hergestellt würden. Gab die naturalistische Poesie möglichst viel Interpunktionszeichen, so die symbolistische der „Blätter für die Kunst“ fast gar keine. Tendenz, Wirklichkeit, Natur, Weltanschauungs- und Weltverbesserungsfragen werden aus dem Reiche dieser Dichter verbannt. Statt dessen herrschen jetzt Stimmungen, Träume, Farben, Klänge, die „zarten Abschattungen“, und man weist bewundernd hin auf Hölderlin, Novalis und Jean Paul. Wie bei Hölderlin, aber auch bei Verlaine wird die Poesie zu weicher verhallender Musik.

Also eine Neuromantik mit Betonung des Symbols, das an die Stelle der grobsinnlichen Gegenstände der naturalistischen Dichtung tritt! Andeuten, nicht beschreiben, ahnen lassen, nicht darstellen — das ist die Forderung. Als Stoff soll sich der Dichter wählen, was „den größten und schönsten teil der schwingenden seele enthält, das die andern in seinem tieferen wesen widerspiegelt und das sich durch seine vollkommenere Form am meisten der unbedingten einheit, dem höchsten traum nähert“. Damit beginnt ein Artisten- und Ästhetentum, das die Poesie vornehm von der Zugluft des Tages abschließen möchte.

Als Meister und Führer gepriesen wird von Mitgliedern dieses wirklichkeits- und naturmüden, lebensdekadenten Kreises **Stefan George** (geb. 1868 zu Büdesheim in Hessen), der Herrliche, Unvergleichliche, 1918 als Fünfzigjähriger aufs neue viel gefeiert. Aus dem freien Walde zieht sich seine Poesie in den sorgfältig gehegten Park, den mit seltenen Pflanzen besteckten Garten zurück, in den keinen Zutritt haben der Pöbel und das Leben, in dem allein zu Hause sind die Schönheit und die Kunst der wenigen.

Mein garten bedarf nicht luft und nicht wärme
der garten den ich mir selber erbaut
und seiner vögel leblose schwärme
haben noch nie einen frühling geschaut.

Die Kunst wird zum Zweck aller Dinge, in ihren Dienst stellen sich Gefühl, Takt, Rhythmus, sorgliche Verteilung der Worte und Vokale. Hoch über dem, was man Inhalt nennt, steht die Form.

Nacheinander gab George folgende Versbücher heraus: „Hymnen" (1890), „Pilgerfahrten" (1891), „Algabal" (1892), „Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten" (1895), „Das Jahr der Seele" (1897), „Der Teppich des Lebens und die Lieder von Traum und Tod" (1900), „Die Fibel" (1901) — eine Auswahl erster Verse — und „Der siebente Ring" (1907). Dazu kommen noch mehrere Bände poetischer Übertragungen, bei denen sich diese Wortkunst aufs höchste bewährt (Shakespeares Sonette, Baudelaire, Rossetti, Swinburne, Dowson, Jacobsen, Kloos, Verwey, Verhaeren, Verlaine, Mallarmé, Rimbaud, de Regnier, d'Annunzio), sowie Aufzeichnungen und Skizzen: „Tage und Taten" (1903) und „Maximin. Ein Gedenkbuch" (1906).

Hören wir zunächst als charakteristische Probe der Übertragungen das „Seestück" des Dänen Jacobsen:

Über die klippen der schultern der weißen
Der augen blinkendes zwillingslicht
Strahlend bricht.
Des atemzugs wehungen laue und leise
Ueber die klippen der schultern der weißen
Sachte gleiten.
Indeß gegen kleides spitzenküste
Schwellend sich wälzen die wogenden brüste
Schaumweiß doch stumm.
Ach wenn doch klänge
Schmelzend weich und
Zauberisch mild
Hin zu sich tragendes
Liebe-klagendes
Meerfrauenlied.

Das ist ja nun Jacobsen, nicht George, aber doch von diesem gewählt und nachgebildet. Man denkt unwillkürlich an den Vergleich der Isolde mit einem Dom in des Symbolisten Hardt „Tantris der Narr", denn da „wachsen schwellend Säulen hinauf zum Strahlendome ihres Leibs", und die „Brüste sind heiliges Geknosp des Strahlengartens".

Aus seinen drei besten Büchern zitieren wir jetzt Georges eigene Verse. Das „Jahr der Seele", wohl sein bestes Werk, wird im ersten Abschnitt „Nach der Lese" mit folgenden Versen eröffnet:

Komm in den totgesagten park und schau:
Der schimmer ferner lächelnder gestade.
Der reinen wolken unverhofftes blau
Erhellt die weiher und die bunten pfade.

Dort nimm das tiefe gelb. das weiche grau
Von birken und von buchs. der Wind ist lau.
Die späten rosen welkten noch nicht ganz.
Erlese küsse sie und flicht den Kranz.

Vergiß auch diese letzten astern nicht.
Den purpur um die ranken wilder reben
Und auch was übrig blieb von grünem leben
Verwinde leicht im herbstlichen gesicht.

Zu seinen zartesten Liedern gehört das eine „von Traum und Tod“, ein Denkmal dieser ganzen in sich selbst zurückgezogenen Neuromantik:

Sei rebe die blümt
Sei frucht die betört
Dir lieb und gerühmt . . .
Nur meide was stört

Was siecht und vermorscht
Was hastet und brüllt . . .
Von seltnen erforscht
Der menge verhüllt

Begehre das graun
Das schwellt nicht mehr sprengt —
Das schöne zu schaun
Das wärmend nicht sengt

Bis traumstill auf höhn
Der strahl in dir tauscht
In goldnem getön
Dein leben verrauscht.

Die Liebe spielt in diesem Künstlerkreise eine weit geringere Rolle als die Freundschaft, das leichte Aneinanderklingen gleichgestimmter Seelen. Liebeslyrik haben sie aber trotzdem geschaffen, auch George z. B. in den Liedern des „Siebenten Ringes“:

Im windes-weben
War meine frage
Nur träumerei.
Nur lächeln war
Was du gegeben.
Aus nasser nacht
Ein glanz entfacht —
Nun drängt der mai.
Nun muß ich gar
Um dein aug und haar
Alle tage
In sehnen leben.

Von den übrigen Artisten dieses Kreises können hier nur Hofmannsthal, Dauthendey und Hardt noch etwas näher betrachtet werden.

Hugo von Hofmannsthal (geb. 1874 in Wien) übernahm von Stefan George vor allem den musikalischen Wohllaut der Verse, den Sinn für die leicht verletzliche Zartheit der Form. Sowohl an seinen klangreichen Gedichten wie besonders an seinen beiden episch-dramatischen Gesängen „Der Tod des Tizian“ und „Der Tor und der Tod“ kann man das studieren. Die zuletzt genannte Dichtung, ein Meisterwerk der deutschen Literatur, ist zugleich das vielleicht allein unsterbliche Monument dieses Geschlechts des Niedergangs, wie es sich in Frankreich selbst nannte, der „Décadence“,

die doch gerade darum den Anspruch auf die höchste, gröberen Nerven ewig verborgene Kunst erhob. Claudio, der junge lebensfremde und lebenskalte Ästhet, muß sich von dem Tode, der plötzlich vor ihm steht, sagen lassen, daß er sein Leben durch eigene Schuld versäumt habe: „Erst da ich sterbe, spür' ich, daß ich bin." Das ist in einem Satz der Inhalt dieser faustisch gestimmten Dialoge, und man merkt es: sie alle wandeln in dem riesenhaften Schatten Goethes, die Symbolisten wie die Naturalisten, und an seinem „Faust" dichten wir alle irgendwie noch jeden Tag herum. Aber es ist doch viel Eigenes in der Situation, wie der Tod erscheint — als ein Freund, als „ein großer Gott der Seele", der dem Fiebernden zeigt, was er einst von sich gestoßen, welche Schätze er besessen und verscherzt, ohne sie zu kennen, zu fassen, zu halten — und wie der Tod dann scheidet, nachdem er sein Werk getan:

„Wie wundervoll sind diese Wesen,
Die, was nicht deutbar, dennoch deuten,
Was nie geschrieben wurde, lesen,
Verworrenes beherrschend binden
Und Wege noch im Ewig-Dunkeln finden."

Entstanden in früher Jugend des Dichters, erschienen beide Gesänge erst später: 1900/01. Bereits ein Jahr vorher gab er — abgesehen von der frühen dramatischen Studie „Gestern" (1891) — das „Theater in Versen" heraus, das drei in der Form klangvolle Stücke enthält: „Die Frau im Fenster", „Die Hochzeit der Sobeide" und „Der Abenteurer und die Sängerin". Traurig und grausig die Handlung, überall! Im ersten Drama wird Dianora, die ihren Geliebten erwartet, von ihrem jähzornigen Gatten erdrosselt, indem er sie zu sich nach oben zieht, und es ist nur gut, daß den Schluß die szenische Anweisung bildet: „Indessen ist der Vorhang schnell gefallen"; im zweiten stürzt sich in einer alten persischen Stadt die einem älteren Kaufmann angetraute Sobeide vom Turm, nachdem er sie zuvor zu ihrem Geliebten entlassen und sie diesen als unwürdig, ihren Mann, zu dem sie reuig zurückkehrt, als liebenswert erkannt hat; im dritten, das tiefe Melancholie atmet, werden wir in das Venedig des achtzehnten Jahrhunderts versetzt. „Kleine Dramen" hat Hofmannsthal auch später noch (1906) herausgegeben, wir können uns ihnen hier nicht widmen. Gedacht sei nur noch seiner nach Sophokles gedichteten Verstragödien „Elektra" (1903) und „König Ödipus" (1905), in denen Grausen und Ekstase einander ablösen, seiner nach Euripides gedichteten Tragödie „Alkestis" (1911), des Dramas „Ariadne auf Naxos" (1912) und der Komödie für Musik „Der Rosenkavalier" (1911), in der freilich angesichts der verworrenen Handlung die Musik das Entscheidende sein müßte.

Hofmannsthal gehört zu den Dichtern, die ernst Stellung nehmen zu den Fragen der Zeit, insbesondere der Kunst. Was in seinen gesammelten Prosaschriften steht, wurde zum Teil vorher als Vortrag einer Hörergemeinde oder als Aufsatz den Lesern von Zeitschriften bekannt. Das Feuilletonistische darin verrät jedoch durchweg den tieferen Lebenston des Dichters, der die Sprache meisterlich handhabt. In dem ersten dieser Stücke, das sich schon äußerlich als eine öffentliche Rede kundgibt, „Der Dichter und diese Zeit", spricht er sich in höchst bezeichnender Weise über das Wesen

der Poesie, ihr zeitloses Erlebnis aus: „Für die aber, die jemals hundert Seiten von Dostojewski gelebt haben oder gelebt die Gestalt der Ottilie in den Wahlverwandtschaften oder gelebt ein Gedicht von Goethe oder ein Gedicht von Stefan George, für die sage ich nichts Befremdliches, wenn ich ihnen von diesem Erlebnis spreche als von dem religiösen Erlebnis . . . . Wer zu lesen versteht, liest gläubig. Denn er ruht mit ganzer Seele in der Vision. Er läßt nichts von sich draußen . . . . Das einzelne ist ihm für vieles: denn er sieht es symbolhaft . . . . Ich höre des öfteren, man nennt irgendwelche Bücher naturalistische und irgendwelche psychologische und andere symbolistische und noch andere ebenso nichtssagende Namen. Ich glaube nicht, daß irgendeine dieser Bezeichnungen den leisesten Sinn hat für einen, der zu lesen versteht." Das Unheil, das die sogenannten Schlagwörter über die Literatur bringen, wird hier gut getroffen, obwohl die Dichter, die sie verurteilen, an dem Entstehen nicht unbeteiligt sind. Wer unablässig das Wort „Symbol" und „Vision" im Munde führt, darf sich über die Bezeichnung „symbolistisch" nicht wundern.

In **Max Dauthendeys** (geb. 1867 in Würzburg, gest. 1918 in Java) Lyrik steigert sich die Mystik dieser tiefinnerlichen Offenbarungsdichter vielfach zur Unnatur, zu lebensfremder Wortspielerei, die sich namentlich an Gleichnissen nicht genug tun kann. Seine Gedichte sind leuchtende Farbenklexe:

Weinrot brennen Gewitterwinde,
purpurblau der Seerand,
Hyazinthentief die ferne Küste.

Ein Regenbogen, veilchenschwül,
schmilzt durch weihrauchblaue Abendwolken.

Im Taudunkel lacht
eine heiße Nachtigall.

Viel Wortmusik, Vokalklang, Rhythmus, aber auch viel Verstiegenheit! Ganz kurz muß ein Lied Dauthendeys sein, es darf nicht zur Besinnung, ja nicht einmal zum Traum kommen lassen, es muß vorüberhuschen wie ein einzelner Sonnenblitz, ein Rosenduft — dann wirkt es:

Die Luft so schwer,
Wolken stehen weiß und still,
der Himmel hohl und aschenleer,
ein Rabenschrei —,
und kreischt vorbei.
Die Bäume stehen kalt umher,
es ist, als ob das letzte Herz gestorben sei.

Jünger als Hofmannsthal und Dauthendey ist **Ernst Hardt** (geb. 1876 in Graudenz), der für sein Drama „Tantris der Narr" 1908 beide Schillerpreise erhielt. Auch hier Symbolik: Isolde erkennt nur Tristan den Treuen, nicht Tantris den Treulosen. Außer einer „Gudrun"-Tragödie (1911) und andern Dramen hat er Novellen und Gedichte geschrieben, von denen wenigstens eines als Beispiel für diese stimmungsreichen Lautmelodien zitiert sei, das „Abendlied":

Still! Der Wald ist schwarz geworden,
zu Tale zieht des Hirten Melodie. . . .
Die Lüfte ruhen — nächtige Vögel
entflattern lautlos jedem Strauch.
Walddunkel träufelt Tau und Düfte,
den Kronen stirbt der Winde Hauch,
die rieseln in die Ebne nieder
und spielen mit dem Hüttenrauch.
Nun breitet Finsternis die Flügel,
nun schwindet das Gelände auch. . . .

Still! Der Wald ist stumm geworden:
Im Fernen zagt des Hirten Melodie:
„Gelie . . bte du . . Gelie . . bte du . . .“

In der Kultur der Formen schloß sich am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts an die Neuromantik die Theorie des sogenannten Neuklassizismus an, vorbereitet durch **Th. A. Meyers** Schrift „Das Stilgesetz der Poesie“ (1901), vertreten vor allem von **Wilhelm von Scholz** (geb. 1874) in seinen „Gedanken zum Drama“ (1905), **Paul Ernst** (geb. 1866) in seinem „Weg zur Form“ (1906) und **Samuel Lublinski** (1868—1910) in seinem „Ausgang der Moderne“ (1908). Auch dichterisch haben sie Bedeutendes geschaffen, Scholz namentlich durch seine Tragödien „Der Jude von Konstanz“ und „Meroë“ sowie durch sein Epos „Hohenklingen“ und seine Lyrik, Ernst durch seine Romane „Der schmale Weg zum Glück“ und „Die selige Insel“ — wohl sein bestes Werk — sowie durch seine Tragödien „Canossa“ und „Brunhild“, Lublinski durch seine Dramen „Gunther und Brunhild“ und „Kaiser und Kanzler“.

Die Neuklassizisten kehren zur strengen Form und im Drama zum Heldentypus zurück. Aber die Tragödie soll nicht Furcht und Mitleid erwecken, wie Aristoteles und Lessing sagen, sondern durch die Darstellung des notwendigen Kampfes zwischen sittlichen Mächten — z. B. wie bei Antigone zwischen Religion und Staat —, in deren Mitte ein hervorragender Mensch steht, Energien auslösen. „Wir empfinden“, sagt Ernst, „das Leben nie so stark als beim Untergang des Helden.“ Man sieht: zwischen dem alten und dem neuen Klassizismus steht der Problemsucher und Problemlöser Hebbel. Scharf wendet sich der Neuklassizismus gegen das moderne Milieudrama des Naturalismus, vor allem gegen dessen sozialistischen Zug, die Armeleutemalerei, gegen die Darstellung der Enge, der erblichen Belastung. Der durch das Elend abgestumpfte, durch den Trunk vertierte Proletarier komme für die Tragödie nur selten in Frage. Eher noch hat sich mit einer solchen Erscheinung der alte Klassizismus abfinden können. „Bemitleiden“, sagt Ernst, der doch einst ebenso wie Lublinski als Naturalist (gemeinsam mit Arno Holz 1897) begann, „kann ich auch den Ochsen, der in schwerer Sonnenglut den Pflug zieht; aber er kann keinerlei tragische Empfindungen in mir hervorrufen.“ Ähnliche Gedankengänge verfolgen Ernsts Anhänger Lublinski und der selbständige Scholz, der einzige von den dreien, der niemals Naturalist war. Scholz empfiehlt für ein Drama den Mythos. Ort und Zeit sind am besten weit entlegen oder gar phantastisch. So spielt denn auch seine „Meroë“ im vorgeschichtlichen Asien.

In der Monatsschrift „Charon" haben **Rudolf Pannwitz** (geb. 1881) und **Otto zur Linde** (geb. 1873) ein Organ geschaffen, das zwischen Holz und George einen Weg suchte zu einer neuen freien Kunst, die mit Holz alle a priori gegebenen Formen ablehnt, mit George die phonetischen Grundprinzipien festhält und nichts Geringeres werden möchte als das wahre „Menschheitssein". Da diese Poesie jedem Dogma feind ist, wird der Klassizismus verbannt. „Die Kunst", definiert Otto zur Linde, „ist der Trieb und die Fähigkeit, seine Seinsmöglichkeiten in möglichster Gesamtheit vor dem Objekt (im weitesten Sinne) ins Gleichgewicht zu bringen." Besonders lyrisch ist dieser Kreis an die Öffentlichkeit getreten.

Der Überblick über diese Strömungen wäre unvollständig ohne die Erwähnung des sogenannten Expressionismus, nicht deshalb, weil er durch den Wert seiner Theorie und seiner Schöpfungen ein Anrecht darauf erworben hätte, vor so vielen andern literarischen Gruppen erwähnt und behandelt zu werden, sondern weil er das Gegenbild zum Impressionismus, d. h. natürlich zugleich zum Naturalismus darstellt. Der Kunst des Eindrucks tritt jetzt die des Ausdrucks, dem mechanistischen Nachbilden von außen ein schöpferisches Bilden von innen entgegen. Das intuitive Erkennen, die Vision tritt an die Stelle der Erfahrung. Die Natur hat in der Kunst überhaupt nichts mehr zu suchen, und dasselbe gilt von irgendwie überlieferten Kunstformen, gleichviel ob von klassischen oder romantischen. Das Innenbild im Dichter schafft sich selbst seine Form, als Vers sowohl wie als Satz, als Wort. Daraus ergibt sich nach der Ansicht der Expressionisten die Möglichkeit der Satz- und Wortverkürzung und ganz neuer Wortbildung. Deklination, Konjugation, dramatische Handlung, Versmaß — nur im Maßlosen bewegt sich die Kunst! — werden entrechtet. Nur ein äußeres Gestaltungsprinzip, das in Wahrheit aber ein inneres ist, gibt es noch, den Rhythmus. Allein in uns, nicht außer uns, ist die Kunst, sie ist fertig, ehe sie Form gewinnt und hinaustritt als Ausdruck (expression) eines Eigenen, innerlich durch Vision Gegebenen.

Als erster Vertreter der deutschen Expressionisten gilt **August Stramm** (geb. 1874), der 1915 im Weltkriege gefallen ist. **Herwarth Walden** gründete 1910 die Zeitschrift „Der Sturm", der ein Teil der Expressionisten Gefolgschaft leistet.

Heute liegen die Dinge so, daß der eine Dichter es für eine Ehre, der andere für eine Ehrenkränkung ansieht, schon, noch oder überhaupt als Expressionist abgestempelt zu werden. Man verzichtet daher am besten ganz auf diese Marke dem einzelnen gegenüber, weil sein Morgen dem Gestern nicht mehr entspricht, vielfach ja auch aus Gründen der Entwicklung nicht mehr entsprechen kann.

Wieweit die Sturm-Kunstabende, Sturm-Kunstausstellungen und die Sturmbühne ihre vorbereitenden Aufgaben zu erfüllen fähig sind, ohne Kunst, Geschäft und Reklame in Konflikt miteinander zu bringen, steht dahin. Noch wichtiger ist die Frage, wieweit der Weg ins Über- und Unmaß führen, und ob er nicht im völlig Form- und Sinnlosen münden wird. Idealistisch will und muß diese Kunst sein, die mit der Realität nichts mehr gemeinsam hat, und da fragt es sich wieder, wieweit Ideale ohne Natur möglich und zumal künstlerisch faßbar sind.

Expressionistische Proben, wenn sie als solche programmatisch auftreten, sind kaum wiederzugeben ohne Gefahr unfreiwilliger Heiterkeit. Zitieren wir den Anfang einer dramatischen, in der „Sturmbühne" (September 1918), dem Jahrbuch des Theaters der Expressionisten, abgedruckten Dichtung:

Paßkampf
Kinner von Dresler

Sommer
Felsen Berge starren in blauen Himmel
Grüne Matten dehnen schmiegen längs uferloser Tiefe
Weg steigt den Paß
Sonne spätet den Tag
Mädchen tanzt springt offenes Haar weht blanke Kniee hüpfen
Mädchen: Du —
Die Antwort: Spiel —
Mädchen: Komm —
Die Antwort: Sehnen —
Mädchen: Meine Arme recken Berge die den Himmel rauben
Mein Herz taumelt wilde Schläge rasende springende Steine
Meine Augen suchen lockenden Grund
Meine Ohren lauschen schürfendes Eis
Meine Sinne fühlen wirbeln heiße Stürme
Meine Lippen seufzen jubeln
Die Antwort: Dich —
Mädchen: Narr nur —
Die Antwort: Nur —
Mädchen: Dich —
Die Antwort: Dich
Sohn: Steigt zu ihr —
Mädchen: Zu mir —
Die Antwort: Wir —
Sohn: Die Pfeile meiner Sehnsucht fliegen leuchtend auf
Mädchen: Glattönende Platten Schilde decken meinen Leib
Sohn: Ich schreie klimmende Wünsche empor
Mädchen: Wecke
Sohn: Ihr blonden Locken rankt ein goldenes Seil
Mädchen: Stürme
Sohn: Ihr Bergseeaugen wiegt einen fliegenden Kahn
Mädchen: Raube
Sohn: Ihr schneeigen schlanken Glieder spannt kristallene Brücken
Sohn greift
Mädchen neckt zur Paßhöhe
Mädchen: Fang
Sohn: Adlerrauschender Flug
Mädchen: Schützender Stein
Sohn: Felswand hemmt bannt
Mädchen: Berggeist türmt frank spitz Messer Horn schneidet
Sohn: Wolken kosen Deine Zinne
Mädchen: Sonnenstrahlen zerkochen zerfließen
Sohn: Liebe kettet Brust an Brust
Mädchen: schmiegt Jüngling zieht Mädchen Jüngling sinken Matte
Mädchen: Traum Abend
Sohn: Morgen Gruß
Mädchen: Tage brennen
Sohn: Götter Nacht
Mädchen: Küsse mich küsse mich
Sohn: Wir schwindeln Tiefe
Mädchen: Wir beben verschmolzenes Schwingen
Sohn: Kochende Glut
Mädchen: Märchen lispeln
Sohn: Feuer lodern
Mädchen: Flüchtiger Hauch
Sohn: Verbrennen
Berge Abendrot lodern leis.

Man wird zugeben, daß diese Poesie mindestens eigenartig ist und schon als Seltenheit verdient, festgehalten zu werden.

In demselben für die Charakteristik der Bewegung wichtigen Zeitschriftheft verbreitet sich **Lothar Schreyer**, einer der Sturmführer, über das Wesen der neuen Kunst. Einige Hauptstellen seien hier wörtlich wiedergegeben:

„Der Expressionismus ist die geistige Bewegung einer Zeit, die das innere Erlebnis über das äußere Leben stellt.

Der Expressionismus in der Kunst schafft die Gestalt, in der der Mensch sein inneres Erlebnis kündet.

Die Gegenwart errichtet ein Reich des Geistes . . . . .

Es gibt keine Lebenswahrheit. Wir leben nicht wahr. Es gibt in Wahrheit kein Leben . . . . .

Es gibt keine Poesie und keine Prosa. Es gibt auch in der Sprache nur Kunst und Nichtkunst . . . . .

Die humanistische Bildung ist der Feind des Geistes. Die humanistische Bildung und ihre harmonische Gestalt haben die deutsche Sprache in Fesseln geschlagen. Die Fesseln sind zersprengt. Die Kraft des Rhythmus, der ungeheueren Machtgestalt der Gegenwart, macht die gebundene Sprache ungebunden. Nur die ungebundene Sprache wirkt den Geist. Nur die freie Sprache wirkt das Wortkunstwerk. Nur die Ungebundenheit des Rhythmus kündet das geistige Erlebnis.

Der Rhythmus ist das Gestaltungsprinzip der Gegenwart. Denn er ist ein Ausdruck der Macht. Die Harmonie will Endlichkeit, Vollkommenheit. Die Macht will kein Ende. Sie ist nie vollkommen. Unvollkommen, unendlich ist der Rhythmus. Er ist die Auflösung jedes Maßes. Das Kunstwerk der Gegenwart ist aharmonisch, ist rhythmisch . . . . .

Ein Werk, das mit einem Maß ausgemessen werden kann, ein Werk, das nach einem Maß gearbeitet ist, ist ein Handwerk und kein Geistwerk, kein Kunstwerk. Der verhängnisvolle Irrtum der Vergangenheit war der Glaube an das Alleinseligmachen des Könnens. Der Vergangenheit ist die Kunst ein Können. Und das Können ist lernbar. Lernbar aber ist nur ein Fremdes. Das Eigene können wir nicht lernen. Das Eigene ist in uns. Es wächst in uns. Wir wachsen in die Welt. Kunst ist Kunde dieses Wachstums . . . . .

Jeder Dichter ist Wortschöpfer. Jeder Dichter hat jedes Wort neu zu schaffen. Der Ausdruck für das ungreifbare Erlebnis des Kosmos kann von niemandem übernommen werden. Die Gestalt stellt sich mit Notwendigkeit ein, wenn der Mensch eingestellt ist in die Einheit des Alls. Wo der Dichter die Gestalt aus der Notwendigkeit schöpft, schafft er.

Die Grundsätze, die unsere Gegenwart, unsere Kunst gestalten, sind Organisation und Rhythmus . . . . ."

Konzentrieren sei Dichten, erklärt Schreyer. Konzentration des Inhalts und der Form sei notwendig. Doch lassen wir ihm lieber selbst das Wort darüber, wie man sich eine solche Konzentration, d. h. Dichtung, vorzustellen hat:

„Mit möglichst wenig Lautmitteln den Begriff zu gestalten, ist das Ziel. Wortverkürzung ist die Folge.

Die Wortverkürzung kann auf das Stammwort zurückgehen.

Bären für gebären
schwenden für verschwenden
wandeln für verwandeln.

Die Endungen der Deklination und Konjugation können wegbleiben.

Der Artikel fehlt überall, wo er nicht notwendig bedingt ist.

Aus den Wortverkürzungen werden Wortveränderungen.

Die Wortveränderungen führen zur Bildung neuer Worte. Aus Verben werden Substantive, aus Substantiven Verben gebildet, z. B. aus Kind das Verb kinden.

Die Wortgestalt ist ein Wortsatz, wenn die Begriffsgestalt nicht in einem Einzelwort zu geben ist. Der Wortsatz ist wie das Einzelwort eine Einheit nach Inhalt und Gestalt.

Die Konzentration wird im Wortsatz erreicht durch Umstellung der Worte oder durch Satzverkürzung.

Die Hauptstellungen des einfachen Aussagesatzes mit verschiedener Konzentration sind folgende:

1. Der Frühling ist gekommen.
2. Ist der Frühling gekommen.
3. Gekommen ist der Frühling.
4. Der Frühling gekommen ist.
5. Ist gekommen der Frühling.
6. Gekommen der Frühling ist.

Die Satzverkürzung ist eine Erweiterung der Wortverkürzung.

Einfache Satzverkürzungen sind das Auslassen der Präpositionen, der Kopula und die transitive Verwendung intransitiver Verben.

In den einfachen Satzverkürzungen wird das für die Aussage Überflüssige weggelassen. Sie sind noch keine eigentlichen Konzentrationen.

Wie sich aus der einfachen Verkürzung die Konzentration nach Inhalt und Gestalt entwickelt, zeigt folgendes Beispiel:

Die Bäume und die Blumen blühen

ist eine einfache Aussage.

Die Bäume, die Blumen blühen

ist eine einfache Verkürzung. Die Kopula bleibt weg. Ebenso ist

Bäume und Blumen blühen

eine einfache Verkürzung. Die Artikel fallen weg. Aber

Baum und Blume blüht

ist keine einfache Verkürzung mehr, sondern eine Konzentration. Der Begriff ist tiefer gefaßt. Aber die Einheit der Begriffe Baum und Blume und Blühen kann noch konzentrierter gestaltet werden. So ist die Form möglich

Blühender Baum, blühende Blume.

Aber hier ist nur die Einheit des Blühens gebildet. Baum und Blume sind als Gegensätze gefaßt. Erst die Form

Baum blüht Blume

fügt die drei Begriffe zu einem Einheitsbegriff zusammen.

Dies ist ein Wortsatz.

Dieser Wortsatz kann noch bis in ein Einzelwort konzentriert werden, wenn die Wortreihe keinen Satz, sondern ein Wort fordert. Dieses Wort heißt dann

Blüte.

Die komplexe Vorstellung des Wortes Blüte umfaßt Baum und Blume im Blühen."

Ob Ben Akiba angesichts dieser Poesie und ihrer Theorien bei seinem Ausspruch: „Schon alles dagewesen!“ bleiben würde, ist nicht ganz sicher, man müßte denn in die prähistorischen Menschheitsperioden zurückgreifen. An dem Expressionismus ist es, seinen Daseinswert nicht nur in der bildenden Kunst, sondern auch in der Dichtung durch Leistungen zu beweisen, die über die hier genannten Führer und Nachläufer hinauszuwirken fähig sind. Dazu wird die Gruppe „Sturm“ allein vielleicht nicht imstande sein, denn „im engen Kreis verengert sich der Sinn“. Und höhere Zwecke hat man hier doch gewiß im Auge.

XIV.

Die Dichtung der letzten Jahrzehnte in und neben den großen Strömungen.

1. Lyrik.

Es ist unmöglich, über die Gegenwart Geschichte zu schreiben, soweit es sich nicht um die Charakteristik großer Strömungen handelt; und die letzten Jahrzehnte sind ja auch für die Jüngeren unter uns noch Gegenwart. Das Ringen der Geister um Anerkennung ist erst dann klar zu erkennen und zu beurteilen, wenn die Zeit, in der sie leben, den festen Maßstab des Wertes hinterlassen hat. Man vermag nicht die Kraft des Stromes zu messen, in dem man selbst schwimmt. Was also über die Dichtung der letzten Jahrzehnte gesagt werden kann, das ist am weitesten von dem Anspruch entfernt, allgemeingültig zu sein. Andererseits steht der hier den Dichtern der Gegenwart gewährte Raum noch weniger in geometrischem Verhältnis zu ihrer absoluten Bedeutung, als das in den vorhergehenden Büchern erstrebt wird.

Wie wäre es möglich, die moderne Lyrik anders als persönlich widerzuspiegeln! Nicht ihr Bestes, Innerstes: fast nur den Klang gibt man weiter, den sie im Ohr hinterlassen hat. Und so ist es in Roman, Novelle, Epos und Drama, künstlerischen Gattungen, deren Form durch eine jede neue Gegenwart umgebaut, gesprengt werden kann und ohne einen bestimmten lebendigen Zeitgehalt ihren Ewigkeitswert nicht geltend, nicht sichtbar machen kann.

Bei der Lyrik besonders tut man gut, möglichst wenig nach Gruppen, Schlagwörtern und Schulbegriffen zu suchen, mehr Proben als Erklärungen und Deutungen zu bringen, sie sich selbst und ihren Wirkungen zu überlassen.

Nämlich das Lesen von Gedichten
ist zwar sehr einfach zu verrichten,
aber gerade die einfachen Sachen
pflegt bekanntlich der Mensch sich schwer zu machen.
Vor allem: such keinen „Grundgedanken“!
sonst kommen deine paar Sinne ins Wanken.

Richard Dehmel (1863—1920), dessen „Denkzettel“ an die Leser in der dreibändigen Ausgabe seiner „Gesammelten Werke“ (1918) diese Verse entnommen sind, ist im Zusammenhang mit dem jüngstdeutschen Sturm und Drang schon genannt worden. Aber er ging seinen eigenen Weg, suchend, grübelnd, leidenschaftlich erregt,

in der Wahl des Motivs nicht eingeengt durch die sozialistischen Ideen, so sehr er auch mit dem einfachen Mann aus dem Volke zu fühlen vermag.

Nur Zeit! wir wittern Gewitterwind,
wir Volk.
Nur eine kleine Ewigkeit —
uns fehlt ja nichts, mein Weib, mein Kind,
als all das, was durch uns gedeiht,
um so kühn zu sein, wie die Vögel sind —
Nur Zeit!

Zwischen Wirklichkeitssinn und Formgefühl bewegt sich seine Lyrik mit leichter Anmut. Er teilt die Freude der Neuromantiker an zarten Farben, an Stimmungszauber und Wortmusik.

Weich küßt die Zweige
der weiße Mond;
ein Flüstern wohnt
im Laub, als neige,
als schweige sich der Hain zur Ruh,
Geliebte du.

Der Weiher ruht, und
die Weide schimmert;
ihr Schatten flimmert
in seiner Flut, und
der Wind weint in den Bäumen.
Wir träumen — träumen.

Die Weiten leuchten
Beruhigung;
die Niederung
hebt bleich den feuchten
Schleier hin zum Himmelssaum.
O hin — o Traum.

Er liebt es, die Nacht zu malen, aber auch ihren Übergang zum Licht.

Und du merkst es nicht im Schreiten,
wie das Licht verhundertfältigt
sich entringt den Dunkelheiten;
plötzlich stehst du überwältigt.

Man hat Dehmels Lyrik Weltanschauungspoesie genannt, man hat sie als metaphysisch-tief gerühmt und als allzu sinnlich gescholten und dadurch doch nur gezeigt, daß ihr mit ein paar geläufigen Begriffen nicht beizukommen ist. Ein Gedicht wie das folgende könnten wir beispielsweise impressionistisch, naturalistisch, sozialistisch, klassizistisch und romantisch nennen — was kommt darauf an? Man bekommt eine Vorstellung von ihm wie überhaupt von aller Lyrik nur durch die wörtliche Wiedergabe.

Es kommt ein dunkles Abendrot,
viel arme Leute schrei'n nach Brot.
Mahle, Mühle, mahle!

Es hält die Nacht den Sturm im Schoß,
und morgen geht die Arbeit los.
Mahle, Mühle, mahle!

Es fegt der Sturm die Felder rein,
es wird kein Mensch mehr Hunger schrei'n.
Mahle, Mühle, mahle!

Dehmel ist kein Kopist der Natur, aber auch kein Anhänger der Lehre derer um George, daß die Kunst nur für die Kunst bestimmt sei. Er läßt sich den offenen Blick für das

Schöne durch ästhetische Erwägungen nicht trüben. Er bleibt er selbst und fordert jeden auf, sich selbst getreu zu bleiben, dem eigenen Willen, dem Triebe: „Bleib Herr deines Strebens!" Wir wüßten keinen modernen Lyriker, der so unbefangen und selbständig in und neben den großen Strömungen seine Bahn verfolgte wie Dehmel. Realistisch ist seine Kunst, und doch wandert träumend sein „Blick ins Licht", und „märchenblütenblau umgaukeln" seine „Fahrt die Schilflibellen".

Das unterscheidet ihn zugleich von vielen und empfahl ihn für die erste Stelle dieses Abschnittes, der eine Folge und doch auch eine Ergänzung des vorigen sein muß. Lyriker werden von jedem anders aufgefaßt. Will man sie verstehn, so muß man sie, nicht über sie, lesen. Hier kann der Vermittler meist nur schaden, und je mehr er sich darauf beschränkt, ein allzu auffälliges Hin und Her der Stimmungen, ein Durcheinander der einander Widerstrebenden zu vermeiden, im übrigen aber der Lyrik selbst zum Worte zu verhelfen, um so besser für diese und ihre Beurteiler.

Lyrisch sammelten sich, wie wir uns erinnern, die jungen Dichter zunächst um Liliencron. Neue Töne waren es, Töne frischen, ungeahnten, augenblicklich gegenwärtigen Lebens, die man da vernahm. Von hier gingen außer Dehmel, dessen Lyrik später von Liliencron geliebt und gerühmt wurde, viele andere aus, deren Bedeutendster **Gustav Falke** (1863—1916) ist.

Falke gehört zu den modernsten und doch trautesten Lyrikern des deutschen Hauses, der Sänger des „Herddämmerglücks":

Aus dem Takt.

Mein Weib und all mein holder Kreis,
mein Kind und all mein lachend Glück.
Ich rühre an die Saite leis,
wie hell klingt es zurück.

Nur manchmal, wenn von ferne ich
die großen Ströme rauschen höre,
wenn sich der vollern Lebenschöre
ein Ton in meine Stille schlich,
schrei laut ich auf und hebe Klag:
Mehr Licht, mehr Licht, nur einen Tag!

Und blutend leg ich, abgewandt,
mein Herz in eure Liebeshand,
bis es von aller Angst entbunden
und wieder seinen Takt gefunden,
den Gleichtakt zwischen Wunsch und Pflicht.
Herddämmerglück, Herddämmerlicht.

Das stille Glück, das ein jeder nur in sich und den Seinen findet, nicht in der unbegriffenen Ferne, hat er so oft gemalt.

Schon stand sie draußen an der Pforte,
er hört nur noch die Abschiedsworte:
„Vergiß mich nicht, ich war das Glück."

Eine solche Symbolik war nicht „Kunst für die Kunst", war Kunst für alle. Weib und Kind und Eltern, mit einem Wort: die Familie gibt ihr den ersten und höchsten Wert; zuerst von allen die Mutter:

Sie hat gar feine Ohren,
ihr geht von deines Herzens Schlag,
obwohl die Lippe schweigen mag,
auch nicht ein leiser Ton verloren.

Herzinnig ist sein Liebeslied, von Dehmels Erotik grundverschieden:

Erwacht.

Wie selig hat mich's gemacht,
daß unsere Wege sich trafen.
Nun lieg ich in der Nacht
und kann nicht schlafen.

O, welche Liebe war
in meinem Herzen verborgen
und wartete Jahr für Jahr
auf ihren Morgen.

Da kam ihr Tag und Licht,
und sie erwachte.
Du, dein süßes Gesicht —
wie selig mich's machte!

Inneres Erleben will Falke, wie er selbst sagt, zu Wort, Ton und Gestalt verdichten; vom Malerischen möchte er zum Dichterischen, vom Blendenden zum Schlichten, vom Lauten zum Stillen vordringen. Mit einem Gefühl inneren Glückes mag wohl auch der zeitweilig Glücklose diese Lieder aus der Hand legen, auch wenn sie von wehmütiger Erinnerung und vom Tode reden.

Nun träum ich die alten Träume
und rühre leise den Schatz,
sacht rauschen die alten Bäume,
und alles am alten Platz.

Mir ist, als könnt' ich gehen
nur grad' ins Feld hinein,
mit geschlossenen Augen sehen
den klaren Vollmondschein.

Und leise Schauer wehen
kühl mich wieder an,
und die alten Sterne stehen
über dem träumenden Mann.

Auch Falke ist zugleich Wirklichkeits- und Traumdichter, aber er hält beides hübsch auseinander.

Eine ganze Reihe moderner Lyriker bleibt nicht minder selbständig, ja sogar, was man von Dehmel und Falke nicht sagen kann, fast unberührt von den großen Strömungen. Die alten Klänge leben weiter, Reime und Rhythmen behalten ihr Recht, und nur in den Motiven, in der Stimmung, in der Weltanschauung zeigt sich eine leise Wandlung, kündigt sich das zwanzigste Jahrhundert an. Hierher gehören unter vielen anderen vor allem Vierordt, Schüler, Avenarius, Schoenaich-Carolath, die beiden Brüder Busse, Adler, Weigand, Salus, Knodt, Benzmann, Stern, Bulcke, Zweig, Bethge, Evers, Ginzkey und Schaukal.

Heinrich Vierordt (geb. 1855) vertritt noch ein älteres Geschlecht, das sich am liebsten in Geschichte und Sage verlor. Auch die Landschaft wird gern in übersinnliche Sphären getragen.

Um Mitternacht im Mondenschein
wiegt sich's bald unten, bald oben:
seine Segel — Libellenflügelein,
seine Taue — von Spinnweb gewoben.

Um Mitternacht im Mondenschein
die Segel schillernd schwellen —
nachts fährt der König der Korngeistlein
auf den bleichen, silbernen Wellen.

Nur wenig jünger ist **Friedrich Adler** (geb. 1857), der in den „Modernen Dichtercharakteren" stand, aber nicht viel mit jenem Kreise gemein hatte. Ein inniger Ton fällt in seinen Versen auf.

Dämmerstunde.

Sprich nur, sprich!
ich höre die Rede rinnen,
ich höre dich.

Durch das Ohr nach innen
gleitet die Welle;
Frieden trägt sie und Helle
tönend mit sich.

Ich höre die Worte rinnen —
ich will mich auf keins besinnen:
ich höre dich.

Religiös-philosophische Betrachtungsart ist in noch höherem Grade dem sehr viel jüngeren **Gustav Schüler** (geb. 1871) eigen, der ebenfalls in der früheren Kunst wurzelt. Viele Züge erinnern an Falke.

Was ist das Glück?

Was ist das Glück?
Ein klimmendes, schwimmendes Fliegen?
Ein Siegen,
ein Augenblick,
wo du der Sonne jauchzend winkst
und dann versinkst?
Oder ist es das treue Schauen,
wie sich Wolken aus Wolken bauen,
bis sich eine mit rotem Rand
hoch hinstellt über dein Ernteland?

Überaus sympathisch sind die lyrischen wie epischen („Heiland der Tiere") Dichtungen des freilich epigonenhaften Prinzen **Emil von Schoenaich-Carolath** (1852—1908), der von Klopstocks und Lessings Feind Christoph von Schoenaich abstammt — ein Maler, ein Idealist, ein — Mensch:

Nun schwellen die roten Rosen,
nun hab' ich im Lenzgelüst,
in Jubel und Windestosen
mein schauerndes Lieb geküßt.

Es liegt ein Traum auf der Heide,
am Rain webt Sommerduft,
es rauscht aus goldnem Getreide
die Lerche hoch in die Luft.

O nimm auf deinen Schwingen,
glückzitternde Pilgerin,
mein Herz voll Jubel und Singen
mit dir zum Himmel hin.

„In die großen Dichterbahnen lenken wir wieder ein", hieß es in einer lyrischen Sammlung von 1892, die **Karl Busse** (1872—1918) eröffnete. „Morituri te salutant", grüßte ihn sein Lehrer Erich Schmidt. Zwar zeigt er sich deutlich beeinflußt von Liliencrons Impressionismus.

Sommervormittag.

Rings in rundblühenden Scharen
steht roter Wiesenklee,
es traben rote Husaren
auf entfernter Chaussee.

Leuchtende Sonnenkronen
glühn über Land und Luft,
es reiten die beiden Schwadronen
in lauter Glanz und Duft.

Die schmetternden Fanfaren
durchklingen die Sommerruh,
die roten Königshusaren
reiten immerzu...

Dazwischen aber hört man so ganz andere Klänge aus den „großen Dichterbahnen" von einst:

Dann werd ich jählings mit siegender Kraft
deine goldenen Strähnen packen,
dann reiß ich in trutziger Leidenschaft
dein Haupt hintüber zum Nacken,

dann wird meines Mundes brennender Durst
dir von wilder Liebe erzählen,
und droben wird orgelnd der Sturmwind gehn
mit mächtigen Brautchorälen.

Der Bruder dieses Dichters, **Georg Busse-Palma** (1876—1916), teilt seiner Lyrik oft leise Melancholie mit, die Melancholie seines eigenen zerrissenen Lebens.

Einsamer Weg.

Über welker Kronen Wiegen
seh' ich, Tod, dein Leuchten fliegen.
Auf noch ungegrab'nem Hügel
ruht die Weiße deiner Flügel.

Müd' des steten Gramgeleites,
müd' des Sturmes und des Streites,
schreit' ich still auf stillen Wegen
deinem milden Licht entgegen.

In dieser Reihe wären zunächst weiter zu nennen Karl Busses Freund und Landsmann **Ludwig Jacobowski** (1868—1900), **Max Bewer** (geb. 1861), **Gorch Fock** (1880—1916), **Reinhold Fuchs** (geb. 1850), **Rudolf Presber** (geb. 1868), **Heinrich Spiero** (geb. 1876), **Emanuel von Bodman** (geb. 1874), **Leo Greiner** (geb. 1876), **Walther Flex** (gest. 1917), **Peter Baum** (geb. 1869), von den Älteren auch noch **Wilhelm Weigand** (geb. 1862), dessen Blick zu den Höhen schweift — nicht nur wie im folgenden zu denen der Landschaft — ohne jedoch den festen Boden unter den Füßen zu verlieren.

Vor hohen Bergen.

Goldne Sommerluft,
schimmerweißer See!
Rein im Schleierduft
blinkt der Berge Schnee.

Lichter Firnen Kranz
schließt die Welt mir zu,
hütet Laut und Glanz
heilig tiefer Ruh'!

Wie ein Abgrund blaut
aller Himmel Schein,
und ein Lerchenlaut
lockt mich tief hinein. —

Auch **Hugo Salus** (geb. 1866 in Böhmisch-Leipa) ist kein Träumer auf Kosten der Lebenswirklichkeit; und wie alle vorher Genannten beobachtet er sorglich, bisweilen spielerisch, die äußere Form des Verses.

Heut ist ein solcher Abend, kalt und rauh,
das Glück vertieft sich mir in diesen Räumen:
lehn fest dein Haupt an mich, geliebte Frau,
recht fest an mich — und laß mich träumen, träumen!

Träumerisch und nachdenklich und doch festen Schritts wandelt auch die Muse **Karl Ernst Knodts** (geb. 1856) dahin.

Was war ich?

Was war ich? —
Eine Blüte,
die in der Sturmnacht starb.
Ein Bettler, der am Wege
müd' und hungrig verdarb.

Was war ich? —
Eine Tanne,
die tief im Walde sank.
Ein Vöglein, das aus einem
bitteren Brünnlein trank.

Eine Wolke, die am Himmel
sich leis' im Blau verlor.
Eine Seele, die vor Sehnsucht
nach ihrem Heim erfror.

Eine bedeutende Sondererscheinung, die zwischen den Schulen steht, ist der Rheinländer **Leo Sternberg** (geb. 1876). Dank seinem Richterberufe von literarischen Einflüssen nicht gefährdet, erfüllte er seine Dichtung um so mehr mit menschlichen Inhalten. Wie Naturnähe und kosmische Weltverbundenheit die Angeln seiner Lyrik sind, fließen ihm aus lebendigem geschichtlichen Sinn und Verwurzelung in Volkskultur und deutscher Landschaft die Kraftquellen zu seiner Balladik und Prosa. In seinen Hauptprosabänden „Der Venusberg" und „Von Freude Frauen sind genannt" ist nicht das Hirn, sondern das Gefühl am Werke. Seine Balladen („Der Helden-

ring") setzen das Werk Fontanes und Münchhausens mit neuer Kraft und mit Zukunft für diese Dichtungsart fort. Er hat deren epische Form zu einem Gebilde von lyrischem Grundgehalt mit dramatischer Zuspitzung weiterentwickelt und ist, auch wo die Stoffe auf nordischem Schauplatz spielen, ganz Erfinder. Seine Helden werden, da sein Geschichtspantheismus sie zu Trägern ewiger Gesetze macht, zu Mitlebenden jedes Zeitalters. „Erlöser", „Die Freifrau von Stein", „Beda", „Margareta von Norwegen", „In den Zwölften" gehören zu seinen bekanntesten Stücken. Der Krieg hat die Erlebnisweite des Dichters noch mehr aufgerissen. Die Spannweite Sternbergs, der sich durch Monographien auch kunstwissenschaftlich verdient gemacht hat, entfaltet sich in seiner Lyrik, die den Mittelpunkt seines Wesens bildet. Eine mythenbildende Phantasie, erdennahe Gegenständlichkeit und die Musik der Tiefe kennzeichen die reifste seiner vier Sammlungen: „Im Weltgesang." Er ist ein Sucher nach der großen Synthese in dem Einen und Ewigen. Aber so bewegt infolgedessen seine lebenbejahende, auf der ethischen Grundlage eines neuen deutschen Menschentums beruhende Dichtung im Ausdruck ist, erhebt sie im Gegensatz zu der aufpeitschenden Willenskunst der Jüngsten wieder die erlösende Entspannung des Gefühls zum Schaffensprinzip.

Gesang.

Was findest du so schön, du schwarzer Abendvogel,
daß du im Baum des Gartens noch einmal singst,
während der Mohn die Sonne, die er trank,
hinausglüht in die Dämmerungen?

Denn strömen möchten meine Lippen auch
von dem, was du ins Weltall schüttest . . .
Erhobenen Arms, von blauer Glyzinientrauben
goldlaubigem Tore überbogen,
stehe ich betend und habe kein Wort!

O, singe mich auch, du Stimme!
Schluchze mich mit, wie du den dunklen Duft
der warmgeglühten Blütenwände singst . . .
Als schmelzendsten Ton des Abends
singe mich, Sehnenden, hin!

Der Blütenbaum.

Von dem breiten Blütenbaum der Sterne,
der bis auf die Erde hängt,
glitzernd überwölbt ist alle Ferne.

Schlafversenkt,
ruht die Nacht unter dem Weltenbaume
und die Schöpfung — dicht darumgedrängt...

In der Wurzel singt die Quelle ihren Silbersang im Raume...

Einer der innerlichsten dieser von den Zeitströmungen unabhängigen Lyriker ist **Hans Benzmann** (geb. 1869).

In gelben Ähren.

Wir gingen in gelben Ähren.
Nachmittagsstille! Von Grillenheeren
nur ein summender Sang,
nur der leise Klang
verliebter Worte,
von deines Kleides seidener Borte
ein Flüstern in gelben Ähren...

Wir legten uns müde nieder.
Leises Knistern von deinem Mieder...
Kornblumen standen
zu Häupten uns; wir wanden
zu Kränzen sie und bliesen vom Mohn
die roten Fahnen — kein Ton!
nur Knistern von deinem Mieder...

Und der Abend kühlte die Ähren.
Unsre Augen, die liebeschweren,
tranken den Purpurwein
der Abendröten in sich hinein;
unsre Seelen in sich versanken,
in Liebesgedanken,
in Frieden, in liebeschweren...

Benzmanns landschaftliche Stimmungslyrik hat noch eine besondere Note: er gehört zu unseren beliebtesten Heidedichtern.

Wie Silber glänzt der Heidesand,
die Hummeln läuten durch das Kraut,
still übers flache Hügelland
schwimmt ein verworr'ner Glockenlaut...

Der Deutschrusse **Maurice Reinhold von Stern** (geb. 1860 in Reval) wird bisweilen zu den Naturalisten gezählt, weil er der sozialdemokratischen Lehre zuneigte und Beziehungen zum Jüngsten Deutschland hatte. Seine Lyrik wird dadurch indessen nicht gekennzeichnet.

Ich möchte gleich weiter wandern,
fort wie alle die andern
auf Nimmerwiedersehn. —

Die Stadt mit den Erkern und Stiegen
bleibt träumend im Mondschein liegen,
doch ich muß weiter gehn.

Alte Lieder in neuem reizvollem Gewande hat auch **Karl Bulcke** (geb. 1876) geschaffen, bisweilen von Stormschem Stimmungsklang.

Es ist eine alte Stadt —

Es ist eine alte Stadt,
fernab der Städte Heer;
der Sturm braust über die Stadt,
und draußen donnert das Meer.

Es ist ein altes Haus,
verschlossen ist lange das Tor;
aus grauen Mauern sprießen
grüne Halme hervor.

Es ist ein banges Herz
fremd und allein;
die Stadt und das Haus und das Herz —
meine Jugend schlossen sie ein.

Sich selbst charakterisiert am besten allein **Stephan Zweig** (geb. 1881):

Ich will wie das Echo am Waldrand sein,
das fängt die klingenden Stimmen ein
und horcht auf sie in heimlichem Glück
und singt sie aus seliger Seele zurück.
So sing ich mein Leben: der Tage Glanz,
der Nächte liebedurchwobenen Kranz,
die Bilder, die mir der Traum gebracht,
die Stunden, die ich in Tränen verwacht.
Und wenn mir das selige Wunder geschieht,
daß mir der Grundklang voll Sonne geriet,
dann jauchze ich still in mein Herz hinein
und will dem Leben recht dankbar sein.

Ein Künstler vielgestaltiger Formen und reich abgetönter Stimmungen ist **Hans Bethge** (geb. 1876). Wie Liliencron hat er dem toten Storm ein Lied gespendet.

Am Grabe Storms.

Auf Husum lagen Nebel dicht und schwer,
am Hafen sah man kaum die Halligsegel.
Die Luft war voll von Rufen grauer Vögel,
und hinterm Deiche regte sich das Meer.

Ich trat an eine steinern kahle Gruft,
hart an der Straße, wo die Kinder spielen.
Die Linden, dern Blüten schon entfielen,
verstreuten ihren letzten Duft.

Kein Kreuz. Kein Wort. Der Platz ist schwer zu finden.
Kein Efeu, der sich um den Marmor flicht.
Kein Sonnenstrahl, der durch die Zweige bricht.
So kalt. So öde. Grausam — wäre nicht
das Spiel der Kinder und der Duft der Linden.

Der Österreicher **Karl Ginzkey** (geb. 1871), bekannt auch als Verfasser eines Walther von der Vogelweide-Romans, geht ebenfalls abseits von der großen Heerstraße der Lyrik seine stillen, versonnenen Pfade.

Wie es kam.

Er pochte an manche Herzenstür,
und drinnen rief's: Herein!
Er bat um einen Bissen Brot,
man gab ihm einen Stein.

Und so bekam er Stein für Stein.
Er trug sie heimatwärts
und baute sich ein Mauerwerk
rings um sein eignes Herz.

So ist auch **Franz Evers** (geb. 1871) ein Dichter, der wie die meisten andern nicht frei von Konvention, dafür aber frei von Unnatur geblieben ist, oft zu übersinnlichem Betrachten, ja zur Mystik geneigt, aber auch erdhaft und fast immer urgesund:

Schwer wogt im Wind das Weizenfeld.
In weißen Träumen liegt die Welt.

Der goldne Segen senkt sein Horn ...
Es reift die Frucht ... es reift das Korn.

Endlich wäre hier — abgesehen von den vielen, die nicht genannt werden können, obwohl mehr als eines ihrer Gedichte das verdiente — **Richard Schaukal** (geb. 1874) angereiht, einer unserer begabtesten Lyriker, bei dem die Einwirkungen des Impressionismus bereits stärker erkennbar sind.

Kuckuck.

Sie hat den Kuckuck gefragt:
„Kuckuck, wie lang noch?"
Dreimal rief er und schwieg.
Sie harrte bang noch —

Still war der Wald. Ins Tal
sah sie befangen.
Über die Sonne sind
Wolken gegangen...

Dennoch überwiegt die alte poetische Auffassung mit ihren wohlgesetzten Gedanken und Versen.

Sei Eigner ohne Zagen:
Sieger wagen.

Auch die demokratisch gerichtete Satire ist ihm nicht fremd. Hier ein modernes Seitenstück zu Bérangers „Marquis de Carabas":

Porträt des Marquis de...

Halte mir einer von euch Lassen mein Pferd,
hole mir einer von euch Lumpen mein Schwert:
ich ließ es bei einer Dame liegen.

Lasse einer von euch Schurken einen Falken fliegen:
ich will ihm nachsehen und mich ins Blau verlieren,
störe mich keiner von euch Tieren!

Die bisher aufgezählten Lyriker bilden, wie wir sahen, keine chronologisch oder gedanklich geordnete Reihe. Vor und nach ihnen und zu ihrer Zeit wurde auch die Lyrik von starken Strömungen erfaßt, teils von denen, die wir schon kennen, teils von solchen, die sich auf diese poetische Gattung allein bezogen. Und das allein war ja den bisher Genannten gemeinsam, daß sie im wesentlichen neben, nicht in diesen Strömungen zu finden sind.

Einer der ersten, die bewußt gerade die Lyrik zu erneuern trachteten, war **Ferdinand Avenarius** (geb. 1856), der Begründer des „Kunstwarts" (1887) und Vorsitzende des Dürerbundes. Mit seinem Hauptwerk, der Dichtung „Lebe!" (1893), versuchte er die „große lyrische Form" zu begründen, d. h. eine Folge von lyrischen Gedichten, die nicht nur als Kunsteinheiten, sondern zugleich durch deren Beziehungen zueinander wirken sollten. Eine innere Handlung, eine Charakterentwicklung, ein seelischer Lebensvorgang in lyrischen Stimmungsbildern dargestellt — darauf ungefähr kommt es hinaus. Die lyrischen Versformen sollen dabei ebenso wechseln wie die von ihnen abgebildeten Gefühle und Stimmungen. Ein Zwischending also zwischen epischer Lyrik und lyrischer Epik! Bekennen wir es aber aufrichtig: diese „große lyrische Form" ist in der Hauptsache episch, das liegt in jedem Entwicklungs-

begriff. Und so könnten wir Avenarius hier verlassen, wenn er nicht Lyrik verfaßt hätte, die keiner Theorie bedarf.

Vorfrühling.

Verloren im Raume
ein erster Vogelruf.

Doch schwer hinschnaubend
durchs dampfende Marschland
mit dem Eisen durchwühlt's
der gewaltige Stier.
Und festen Tritts hinter ihm
schreitet der Mensch,
die Körner schleudernd,
wo auseinander
mit schwarzroten Wellen
schäumt der Grund.

Regenschwanger
der Himmel darüber,
breit lagernd
in schlafender Kraft.

Wir wenden uns nun zu der lyrischen Bewegung, die aus dem naturalistischen Sturm und Drang hervorging. Ihr Ursprung fällt mit den „Modernen Dichtercharakteren“ noch in die achtziger Jahre. Von denen, die in anderem Zusammenhange schon erwähnt wurden, seien zunächst nochmals **Hermann Conradi** (1862—1890) mit seinen berühmten „Liedern eines Sünders“ (1887) und **Wilhelm Arent** (geb. 1864) zitiert, dessen melancholische Geistesstimmung lyrischen Ausdruck suchte:

Draußen grünen die Bäume,
Flur in Blüte steht —
meine Lieder sind Schäume,
die der Wind verweht...

Den sozialistischen Gedanken jener Tage bildete individualistisch aus **John Henry Mackay** (geb. 1864 zu Greenock in Schottland), der „Edelanarchist“, der verdiente Biograph des von ihm gefeierten Max Stirner, dessen Weltanschauung auch seinen lyrischen Sammlungen „Sturm“ und „Das starke Jahr“ (1888) das Gepräge gegeben hat. Das ist letzten Endes eine Lyrik der inneren Politik. Aber auch andere Klänge hat er gefunden:

Ich werfe beruhigt die Anker
in Wasser, kaum bewegt,
über die mein Wunsch, mein schwanker,
für heute sich schlafen legt...

Und nun müssen wir zurückgreifen auf die Dichtungen der beiden Begründer des konsequenten Naturalismus, Holz und **Schlaf**. Da zeigt es sich denn, daß des letzteren Lyrik keineswegs den Verfasser des „Meister Ölze“ ahnen läßt. Wie sehr aber der Impressionismus sich in ihm durchgesetzt hat, mögen einige kleine Stimmungsbilder zeigen:

Hoffnung.

Ein weißes Grau hüllt weit den Himmel ein.
Ein stumpfer Glanz liegt auf den Uferweiden.
Träge, mit gurgelnden Wellen treibt der gelbe Strom.
Ich muß mich noch bescheiden,
ich will noch ein Stückchen so weitergeh'n.
Bald müssen ja alle Höh'n
in hellen Frührotfeuern steh'n.

S p ä t h e r b s t.

Prinz Zuckerkant
kommt ins Land.
Seine Pracht schimmert auf gelben Blättern,
an Stamm und Kraut,
auf dunklem Ackerbraun.
Wie heimisch ist sie zu schaun! —
Nun könnt ich hier immer so bei den grauen Weiden stehn
und die blinkenden Tropfen fallen sehn! —

Arno **Holz** aber, radikal wie immer, versuchte auch die Lyrik von Grund aus zu erneuern. In allen poetischen Gattungen folgte er ja seinem eigenen Wahlspruch:

Kein rückwärtsschauender Prophet,
geblendet durch unfaßliche Idole:
modern sei der Poet,
modern vom Scheitel bis zur Sohle!

Im Jahre 1885 erschien sein „Buch der Zeit. Lieder eines Modernen." Das also war seine lyrische Teilnahme an dem naturalistisch-sozialistischen Sturm und Drang. Dabei ist er indessen nicht stehen geblieben. 1898 gab er zwei lyrische Bändchen unter dem Titel „Phantasus" heraus, die vorerst für sich selbst sprechen müssen:

Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt
war ich eine Schwertlilie.

Meine Wurzeln
saugten sich
in einen Stern.

Auf seinen dunklen Wassern
schwamm
meine blaue Riesenblüte.

*

Schönes, grünes, weiches Gras.
Drin liege ich.
Mitten unter Butterblumen!

Über mir
warm,
der Himmel;
ein weites, zitterndes Weiß,
das mir die Augen langsam, ganz langsam
schließt.

Wehende Luft . . . ein zartes Summen.

Nun bin ich fern
von jeder Welt,
ein sanftes Rot erfüllt mich ganz,
und deutlich spüre ich, wie die Sonne mir durchs Blut rinnt —
minutenlang.

Versunken alles. Nur noch ich.

Selig! . . . . .

Tausend Jahre
unter Schutt und Tempeltrümmern
lag ich in schwarzer Erde.
Zwischen roten Disteln im Abendschein weideten Ziegen,
über mein blühendes Grab bliesen Hirten.
Tausend Jahre war ich tot.

Jetzt scheint die Sonne, der Himmel lacht, ich lebe!

Auf meine Schultern durch gezacktes Laub
fallen zitternde Tupfen.

Meine Augen,
weit geöffnet,
starren auf ein grünes Wasser.

In breiten, überhängenden Kastanienblättern
spiegelt sich und spielt
sein Licht.

*

In rote Fixsternwälder, die verbluten,
peitsch ich mein Flügelroß.
Durch!
Hinter zerfetzten Planetensystemen, hinter vergletscherten Ursonnen,
hinter Wüsten aus Nacht und nichts
wachsen schimmernd neue Welten — Trillionen Krokusblüten! . . . . .

Ich bin der reichste Mann der Welt!

Meine silbernen Jachten
schwimmen auf allen Meeren.

Gold'ne Villen glitzern durch meine Wälder in Japan,
in himmelhohen Alpenseen spiegeln sich meine Schlösser,
auf tausend Inseln hängen meine purpurnen Gärten.

Ich beachte sie kaum.

An ihren aus Bronze gewundenen Schlangengittern
geh' ich vorbei,
über meine Diamantgruben
laß' ich die Lämmer grasen.

Die Sonne scheint,
ein Vogel singt,
ich bücke mich
und pflücke eine kleine Wiesenblume.

Und plötzlich weiß ich: ich bin der ärmste Bettler!

Ein Nichts ist meine ganze Herrlichkeit
vor diesem Tautropfen,
der in der Sonne funkelt.

Ein Jahr darauf erschien die Verteidigung und theoretische Begründung dieser Poesie unter dem Titel „Revolution der Lyrik". Gegenüber der epigonenhaften Lyrik, deren Rhythmus seine Existenz rein als solche freue, verlangt Holz eine neue, „die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet, und die, rein formal,

lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt". Alle übrigen Formmittel, z. B. der Reim, sind überflüssig. „Der erste", sagt er wörtlich, „der — vor Jahrhunderten! — auf Sonne Wonne reimte, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der tausendste, vorausgesetzt, daß ihn diese Folge nicht bereits genierte, ein Kretin. Brauche ich denselben Reim, den vor mir schon ein anderer gebraucht hat, so streife ich in neun Fällen von zehn denselben Gedanken. Oder, um dies bescheidener auszudrücken, doch wenigstens einen ähnlichen . . . . So arm ist unsere Sprache an gleichauslautenden Worten, so wenig liegt dies ‚Mittel' in ihr ursprünglich, daß man sicher nicht allzu sehr übertreibt, wenn man blind behauptet, 75 Prozent ihrer sämtlichen Vokabeln waren für diese Technik von vornherein unverwendbar, existierten für sie gar nicht. Ist mir aber ein Ausdruck verwehrt, so ist es mir in der Kunst gleichzeitig mit ihm auch sein reales Äquivalent. Kann es uns also wundern, daß uns heute der gesamte Horizont unserer Lyrik um folgerecht 75 Prozent enger erscheint als der unserer Wirklichkeit? Die alte Form nagelte die Welt an einer bestimmten Stelle mit Brettern zu, die neue reißt den Zaun nieder und zeigt, daß die Welt auch noch hinter diese Bretter reicht. . . . Ähnlich die Strophe . . . . Ebensowenig wie die Bedingungen stets dieselben bleiben, unter denen Kunstwerke geschaffen werden, genau so ändern sich auch fortwährend die Bedingungen, unter denen Kunstwerke genossen werden. Unser Ohr hört heute viel feiner. Durch jede Strophe, auch durch die schönste, klingt, sobald sie wiederholt wird, ein geheimer Leierkasten. Und gerade dieser Leierkasten ist es, der endlich raus muß aus unserer Lyrik."

Nicht einmal die sogenannten freien Rhythmen, z. B. Goethes, läßt Holz gelten, und auch nicht die reimlosen Langzeilen Whitmans. Freiheit soll ja gerade durch Naturnotwendigkeit, Pathos durch Einfachheit ersetzt werden. Den Rhythmus aber brauche man gar nicht zu suchen: wer das, was er empfindet, ausdrücke, der habe ihn bereits, denn dieser Rhythmus wachse jedesmal neu aus dem Inhalt heraus. Hier knüpft, wie man sieht, die neue Lehre des Expressionismus an.

Um nun die Poesie von der Prosa, d. h. ein bloßes Referat von der Darstellung zu unterscheiden und rhythmische Klangwirkungen zu ermöglichen, gruppiert der Lyriker mangels besserer typographischer Mittel einzelne, regelmäßig abgeteilte Zeilen um eine Mittelachse, wie es die vorhin zitierten Verse aus dem Phantasus zeigen.

Der bedeutendste und beharrlichste der lyrischen Revolutionäre, die Holz Gefolgschaft leisteten, ist **Ernst Schur** (geb. 1876), der für die Theorie auch seinerseits ein Beispiel bringen mag:

Dein Leben sei ein ewiges Suchen,
ein Irren, ein Jubeln, ein Verfluchen,
bis du die ganze Macht erkennst
und meine Wunder deine nennst
und stillst
die heiße, brennende Sucht,
die dich mit neuer innrer Wucht

in meinen hellen Himmel reißt,
die deinen suchenden, irrenden Geist
erschauernd weist:
Bis du
im Innern dich zerwühlst,
glühst
und zerfließt
und schmerzhaft deine Wollust fühlst —
Dann wirf dein Letztes in die Schalen —
dann soll dein Blick sich herrlich weiten,
dringen in — ferne Seligkeiten:
von deiner Seele
fallen
letzte
tiefste
Heimlichkeiten.

Die neue Dichtungsart erhielt den Beinamen „Lyrischer Telegrammstil", als der Musenalmanach **Otto Julius Bierbaums** (1865—1910) weitere Muster brachte. Dieser Lyriker, der Dichter des „Ringelringelrosenkranz", dem Wolzogens „Überbrettl" in der Vertonung von Oskar Strauß zur Volkstümlichkeit verhalf, und zahlreicher übermoderner, meist recht seichter und geistreichelnder Romane („Stilpe, ein Roman aus der Froschperspektive" — „Prinz Kuckuck" u. a.), Novellen und Reiseschilderungen, hielt sich seinerseits durchaus nicht an Holzens Revolutionstheorie. Von vorwiegend lyrischem Talent, fand er feine zarte Klänge, denen weder Reim noch Strophe etwas von ihrem Wert nehmen können.

Abendlied.

Die Nacht ist niedergegangen,
die schwarzen Schleier hangen
nun über Busch und Haus.
Leis rauscht es in den Buchen,
die letzten Winde suchen
die vollsten Wipfel sich zum Neste aus.

Noch einmal leis ein Wehen;
dann bleibt der Atem stehen
der müden, müden Welt.
Nur noch ein zages Leben
fühl' durch die Nacht ich schweben,
auf die der Friede seine Hände hält.

Für die folgenden Dichter gilt dasselbe. Holz kann ihnen keine entscheidenden Ratschläge oder Werturteile geben. Aber mit der literarischen Vergangenheit haben auch sie endgültig gebrochen.

Brauchen wir das bei „Otto Erich" zu betonen? Dem Verfasser der fröhlichen Lore-Geschichten, der Komödie „Angele", die das Motto ziert: „Verachte das Weib", der Proletarierkomödie „Hanna Jagert", der sogenannten Offizierstragödie „Rosenmontag"? **Otto Erich Hartleben** (1864—1905), geboren in Klausthal, war ein Dichter, aber doch nur ein lyrischer, jedenfalls ein mehr als moderner, der mit seinem „Moppchen" harmlos-harmvoll lebte und leben ließ, der den vollen Becher so wenig liebte wie den leeren. Sein Dasein war ein flüchtiges Aufleuchten, das in seiner Villa Halkyone am Gardasee jäh erlosch. Will man ihn charak-

terisieren, so muß man sagen: er war ein Feind des Philistertums und der überlieferten Form in Staat, Sitte, Gedanken, Kunst, überall und immer. Aber er war kein flacher Lebemann, kein bloßer Witzbold — einen Lebenssehnsuchtsmenschen könnte man ihn nennen, von dessen Lippen auch erhabene, seherische Worte strömen konnten:

Gesang des Lebens
aus dem Diogenes.

Groß ist das Leben und reich!
Ewige Götter schenkten es uns,
lächelnder Güte voll,
uns den Sterblichen, Freudegeschaffenen.
Aber arm ist des Menschen Herz!

Schnell verzagt, vergißt es der reifenden Früchte.
Immer wieder mit leeren Händen
sitzt der Bettler an staubiger Straße,
drauf das Glück mit den tönenden Rädern
leuchtend vorbeifuhr.

Es war ein brausendes, hellgeistiges Jugendleben, das Otto Erich in den achtziger und neunziger Jahren mit seinen Freunden in Berlin führte, mit den Brüdern Hart, bisweilen auch in Gedanken-Austausch mit Alfred Oehlke, dem liberalen Politiker, dem Tannhäuser-Gelehrten und Tasso-Übersetzer, mit Rickert, Heinemann und so vielen anderen. Beinahe ist es schon zur Legende geworden, dieses Leben, man lese daher Otto Erichs Briefe an seine Frau (Berlin 1908) und seine Freunde (Berlin 1912).

Die jubelnd nie den überschäumten Becher
gehoben in der heiligen Mitternacht,
und denen nie ein dunkles Mädchenauge,
zur Sünde lockend, sprühend zugelacht —

die nie den ernsten Tand der Welt vergaßen
und freudig nie dem Strudel sich vertraut —
o sie sind klug, sie bringen's weit im Leben . . .
Ich kann nicht sagen, wie mir davor graut.

Seine Lyrik und von seiner Prosa mindestens fünf Seiten, die Geschichte „Der bunte Vogel" — das ist jedenfalls ein Erbe, mit dem wir von diesem Otto Erich manches triviale Wort freundlich übernehmen; denn an der Verflachung seines Zeitalters hat er im übrigen wacker mitgearbeitet.

In dieser Beziehung unterscheidet sich sehr von ihm ein anderer Führer der modernen Lyrik, **Caesar Flaischlen** (geb. 1864), dessen Ruhm mit seinem autobiographischen, ganz lyrisch-rhythmisch gehaltenen Tagebuch- und Briefroman „Jost Seyfried" (1904) begründet wurde. Flaischlen ist vor allem Lyriker, dem auch die Untersuchungen eines Arno Holz viel zu äußerlich und technisch waren. „Technik allein", sagt er, „war nie Kunst"; und ein anderes Mal: „Je kleiner die Tat, desto größer die Theorie." Leben, künstlerisch sein Leben sagen, und wenn das Wort nicht ausreicht, es nicht sagen, es andeuten, sei es auch nur durch Punkte, Striche und Lücken

— das ist es, was der Lyriker vermag. Flaischlen liebt als moderner Impressionist die Skizze:

Rügen.

Tief und still
in grauem Regen
liegen Wald und
liegen Wiesen...
tief und still
mit müden, schweren
Wellen
schleppt das Meer zum Strand...
graue Möwen
flügelschlagend
schreien um die Kreidefelsen,
und im weißen
Dunst der Ferne
zieht in breitgeballter Wolke
dicken Qualmes,
wie der schwarze
Schwan des Todes,
horizontentlang ein Dampfer,
tief und still
in grauem Regen.

Was müde macht!

Das ist es,
was müde macht:
dieses heimliche Warten,
dieses ruhelose
stille Horchen nach der Treppe,
dieses Aufspringen,
wenn es klingelt...
statt der erwarteten Freude aber
mit blitzendem Auge,
mit lachendem Mund,
steht ein frierendes Kind draußen,
verhärmt und elend;
und bittet weinend
um ein Stückchen Brot.

Andere Gedichte aber hätten auch ein Jahrhundert früher entstehen können.

Von den Neuen, den Revolutionären sprachen wir. Da dürfen wir den Einfluß des Kreises um Stefan George und seine neuromantischen Geistesverwandten auch in der Lyrik nicht übersehen. Nochmals sei hier an die Lyriker Hofmannsthal und Dauthendey erinnert, sie verdienen es. Weiterschreitend, treffen wir auf die Phantastik des Danzigers **Paul Scheerbart** (1863—1915), des Badeners **Alfred Mombert** (geb. 1872), des Müncheners **Christian Morgenstern** (1871—1914), der zarten Stimmungszauber über Seele und Landschaft breitet, impressionistisch und klassizistisch zugleich, immer aber behutsam modernen Geistes, mit und ohne Bindung durch Reim und Rhythmus.

In deine langen Wellen,
tiefe Glocke,
leg ich die leise Stimme
meiner Traurigkeit;
in deinen Schwingen
löst sie
sanft sich auf,
verschwistert nun
dem ewigen Gesang
der Lebensglocke,
Schicksalsglocke,
die
zu unsern Häupten
läutet, läutet, läutet.

Aber Morgenstern ist zugleich Satiriker — sein köstlicher „Studentenscherz“, der nachgedichtete Horaz („Horatius travestitus“) hat es bewiesen. Und so blieb auch die Formspielerei der Artisten und Symbolisten nicht von seinem — jetzt in der Literatur bereits berühmten — Scherz verschont; Arno Holz aber würde sagen, das gerade sei es, was er bekämpfe:

Ein Wiesel
saß auf einem Kiesel
inmitten Bachgeriesel.
Wißt ihr,
weshalb?
Das Mondkalb
verriet es mir
im Stillen:
das raffinier-
te Tier
tat's um des Reimes willen.

Einer näheren Würdigung bedarf **Rainer Maria Rilke** (geb. 1875 in Prag), der eine eigene Gemeinde um sich gesammelt hat, ein Künder und Deuter, der ganz allein steht, wenngleich die Tendenzen aller anderen Gruppen, besonders der Symbolisten, bei ihm zu Gaste zu sein scheinen. Er selbst spricht seinen inneren Widerstreit aus:

Das ist mein Streit:
sehnsuchtgeweiht
durch alle Tage schweifen.

Dann stark und breit
mit tausend Wurzelstreifen
tief in das Leben greifen —

und durch das Leid
weit aus dem Leben reifen,
weit aus der Zeit.

Er verkörpert die Sehnsucht nach einer neuen Religion:

Ich lebe grad, da das Jahrhundert geht.
Man fühlt den Wind von einem großen Blatt,
das Gott und du und ich beschrieben hat
und das sich hoch in fremden Händen dreht.

Nur mystisch vermag er die Welt zu begreifen. Auch der einzelne ist ja nicht ein einfaches Wesen, in ihm sind dunkle Vergangenheiten in neuer Gestalt wieder auferstanden:

Niemals bin ich allein.
Viele, die vor mir lebten,
webten,
webten,
an meinem Sein . . .

Pantheistisch ist diese Weltanschauung. Wie feierliches Glockenläuten redet sie zu uns und doch auch wie die monotone Stimme der altindischen Weisen:

Ich finde dich in allen diesen Dingen,
denen ich gut und wie ein Bruder bin;
als Samen sonnst du dich in den geringen,
und in den großen gibst du groß dich hin.

Das ist das wundersame Spiel der Kräfte,
daß sie so dienend durch die Dinge gehn,
in Wurzeln wachsend, schwindend in die Schäfte
und in den Wipfeln wie ein Auferstehn.

So erhält denn auch sein Gebet einen neuen Sinn, den der inneren Offenbarung, die z. B. aus der christlichen Schöpfungsgeschichte das Gleichnis nimmt, um es pantheistisch auszudeuten:

Eh du wieder Wald wirst und Wasser und wachsende Wildnis,
in der Stunde der unerfaßlichen Angst,
da du dein verlorenes Bildnis
von allen Dingen zurückverlangst:

gib mir noch eine kleine Weile Zeit,
ich will die Dinge so wie keiner lieben,
bis sie dir alle würdig sind und weit.
Ich will nur sieben Tage, sieben,
auf die sich keiner noch geschrieben,
sieben Seiten Einsamkeit.

Aber Gott, der Geber, wird zugleich zum Nehmer, der Schöpfer, der ja auch in dem Dichter ist, wird zum Geschöpf.

Ich liebe meines Wesens Dunkelstunden,
in welchen meine Sinne sich vertiefen;
in ihnen hab ich, wie in alten Briefen,
mein täglich Leben schon gelebt gefunden
und wie Legende weit und überwunden.

Du, Nachbar Gott, wenn ich dich manches Mal
in langer Nacht mit hartem Klopfen störe, —
so ist's, weil ich dich selten atmen höre
und weiß: Du bist allein im Saal.
Und wenn Du etwas brauchst, ist keiner da,
um deinem Tasten einen Trank zu reichen:
ich horche immer. Gib ein kleines Zeichen.
Ich bin ganz nah.

Nur eine schmale Wand ist zwischen uns,
durch Zufall; denn es könnte sein:
ein Rufen deines oder meines Munds —
und sie bricht ein
ganz ohne Lärm und Laut.

Aus deinen Bildern ist sie aufgebaut.

Dieses Ein und Alles der ältesten Menschheitsphilosophie wird persönlich abgebildet, verliert sich nicht in Spinozistische Formeln — denn Rilke ist Dichter, nicht logischer Denker:

Gott, du bist groß.

Du bist so groß, daß ich schon nicht mehr bin,
wenn ich mich nur in deine Nähe stelle.
Du bist so dunkel; meine kleine Helle
an deinem Saum hat keinen Sinn.
Dein Wille geht wie eine Welle,
und jeder Tag ertrinkt darin.

Immer wieder gestaltet Rilke sein Verhältnis zu Gott in neuen Vorstellungen und in wundervoller Sprache, die an den „Cherubinischen Wandersmann" des alten Angelus Silesius erinnert:

Wenn du der Träumer bist, bin ich dein Traum,
Doch wenn du wachen willst, bin ich dein Wille
und werde mächtig aller Herrlichkeit
und ründe mich wie eine Sternenstille
über der wunderlichen Stadt der Zeit. . . .

Du bist die sich verwandelnde Gestalt,
die immer einsam aus dem Schicksal ragt,
die unbejubelt bleibt und unbeklagt
und unbeschrieben wie ein wilder Wald.

Du bist der Dinge tiefer Inbegriff,
der seines Wesens letztes Wort verschweigt
und sich den andern immer anders zeigt,
dem Schiff als Küste und dem Land als Schiff. . . .

Was wirst du tun, Gott, wenn ich sterbe?
ich bin dein Krug (wenn ich zerscherbe?),
ich bin dein Trank (wenn ich verderbe?),
bin dein Gewand und dein Gewerbe,
mit mir verlierst du deinen Sinn.

Was wirst du tun, Gott? Ich bin bange . . .

Diese religiöse Weltanschauung ruht auf tiefem Glaubensgrunde:

Du darfst nicht warten, bis Gott zu dir geht
und sagt: ich bin.
Ein Gott, der seine Stärke eingesteht,
hat keinen Sinn. . . . . .

Am treffendsten bezeichnet vielleicht das folgende Bild Rilkes Auffassung göttlichen und menschlichen Seins:

Wir sind wie Adern im Basalte
in Gottes harter Herrlichkeit.

Die großen literarischen Strömungen haben dieser Poesie nichts Gleichwertiges an die Seite zu setzen, weder Holz und die übrigen Naturalisten, noch die eigentlichen Symbolisten und die Neuklassizisten, deren Lyrik von theoretischer Enge glücklicherweise frei bleibt. Hören wir den schon besprochenen stimmungs- und gedankenreichen **Wilhelm von Scholz:**

Der fremde Wandrer singt ein Lied
von der Not.
Es lauscht ihm der graubärtige Schmied
und sein blondes Weib, — die beiden Jungen
sind spielend wieder fortgesprungen.

Der fremde Wandrer ist grau und blaß
von der Not.
Sein rissiger Mantel ist schwer und naß.
Und, was der fremde Wandrer singt,
hart an die niedern Mauern dringt.

Zwischen des Liedes Töne klangen
Hammerschläge auf Eisenstangen.

Die meisten der genannten Dichter, unter ihnen auch Rilke, sind nicht etwa nur Lyriker. Aber die Lyrik gibt ihrem Schaffen doch das entscheidende Gepräge, den eigentlichen Wert, mag man ihnen auch auf dem Gebiet des Romans und der Novelle oder des Dramas begegnen.

Ein verbindendes Glied zwischen den drei poetischen Hauptgattungen ist die Ballade, die gerade von den modernen Lyrikern bevorzugt wird — man denke nur an Avenarius, Liliencron. Und hier nun ist zunächst die Besprechung zweier älterer Dichter nachzuholen, des deutschen Schweizers **Karl Spitteler** (geb. 1845) und des Maler-Dichters **Arthur Fitger** (1840—1909), deren Lyrik immer wieder ins Epische hinübergreift, bis dann die Ballade sich endgültig zum Epos wandelt. Fitger wurde bald, auch als Verfasser des Dramas „Die Hexe", allgemein anerkannt. Spitteler aber, der in den ersten achtziger Jahren in die Öffentlichkeit trat, hat erst als hoher Fünfziger am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts den Zenith seines Ruhmes erreicht, als sein Epos „Olympischer Frühling" (1900—1904, in endgültiger Fassung erst 1910) erschien. Jedoch selbst der Phantasie und Gestaltungskraft eines Spitteler ist es nicht ganz gelungen, mit seiner mythologischen Weltendichtung in sechsfüßigen Jamben das Epos zu verjüngen, während sich sein episches Talent in seinen Balladen voll bewähren konnte. Die Bedeutung Spittelers für die Literaturgeschichte überhaupt hängt zum Teil von der Entwicklung der Versepik ab.

Obwohl Spitteler ein Feind der „Moderne" in jeder Gestalt ist, zeigt seine Poesie durchaus realistische Züge, die auch mitten in christlichen Legenden und heidnischen Mythen noch erkennbar sind. Seine pessimistische Grundanschauung tut dem Goldglanz der Verse keinen Eintrag; er schaut, wie er selbst es von jedem Epiker fordert, „durch den Sonnenschein der äußeren Welt in hohle, finstere Tiefen".

Unter den jüngeren Balladendichtern ragt hervor Freiherr **Börries von Münch-**

hausen (geb. 1874), dessen Lyrik aber auch sonst reich an eigenen Noten ist. Hier eine Probe:

Abend am See.

In Abendgluten schwimmt der See,
die Sonne sinkt hinter den Bäumen.
Braun, sommermüde steht das Schilf
und flüstert in weichen Träumen.
Die letzte Möwe zieht in der Luft
ihre großen einsamen Kreise,
im Abendstrahle röten sich
die weißen Schwingen leise.

Und die Sonne versinkt, schwarz liegt die Flut,
der Wind läuft fröstelnd darüber,
scheu über die blauen Berge blickt
der rote Mond herüber.
Septembernebel steigen im Tal
über dem Dorfe, dem müden, —
ein letzter schriller Heimwehruf, —
— die Möwe zieht gen Süden. —

In der Ballade haben sich innerhalb der letzten Jahrzehnte besonders die Frauen hervorgetan, allen voran **Agnes Miegel** (geb. 1879), deren „Schöne Agnete", wohl nur ganz wenigen noch unbekannt, in der Tat zu den Perlen neuerer deutscher Dichtung gehört. Hier sei mit Rücksicht auf den literarhistorisch wichtigen Stoff ihre „Agnes Bernauerin" zitiert:

Sie sangen am Herd, als die Flamme schied:
„Es ist ein Ros' entsprungen."
Sie sprachen zu ihr, als verklungen das Lied:
„Was hast du nicht mitgesungen?

Was bist du so blaß, Agnes Bernauerin,
was starrst du so vor dich nieder?"
Sie sprach wie schlafend vor sich hin
und schloß ihre schweren Lider:

„Mir träumte in der Andreasnacht,
ich sei an die Donau gegangen;
der Himmel glomm in blutiger Pracht,
und die roten Wellen sangen. —

Sie trugen mir zu in schaukelndem Tanz
eine Krone, sternbeschienen,
und wie ich sie hob, war's ein Sterbekranz
von welkenden Rosmarinen."

Auch ihre reine Stimmungslyrik ist es wert, hier die Kunst der Frau überhaupt zu vertreten:

Mainacht.

Noch denke ich manche Stunde
jener Tage am Ostseestrand,
wenn in den grauen Schluchten
jeder Baum in Blüte stand.

Ich denke der stillen Nächte,
am offnen Fenster durchwacht;
ferne Gewitter rollten
im Westen die ganze Nacht.

Und über den Lindenwipfeln
führten im Blitzesschein
die alten Preußengötter
ihren ersten Frühlingsreihn.

Herden und Saaten segnend,
schwanden sie über das Meer;
ihre hohen Bernsteinkronen
blitzten noch lange her.

Den Volkston der Balladendichtung weiß sie gelegentlich auf andere Lieder zu übertragen, in denen freilich doch eine dem Volkslied fremde Kunst und fremde Glut zu spüren ist.

Mädchengebet.

Ich bitte dich, Herrgott, durch Christi Blut,
bewahr mir meinen lieben Liebsten gut!

Ich bitte dich, Herrgott, aus Herzensgrund,
daß mich mein Liebster küßt auf meinen Mund!

Kniefällig bitt ich dich, bei meiner Seligkeit,
gib, daß er stirbt, wenn er ein' andre freit.

Als Balladendichterin kommt nächst Agnes Miegel zuerst **Lulu von Strauß und Torney** (geb. 1873 in Bückeburg) in Betracht, deren Stimmungslyrik indessen nicht minder reich ist. Von dieser hier eine Probe:

Waldabend.

Im Wald die Lichter verglimmen
in goldenem Schein.
Des Tages lärmende Stimmen
schlafen ein.

Verrauscht am Ufer der Stille
der Strom der Zeit —
weitum die schweigende Fülle
der Einsamkeit.

Das Dunkel winkt aus den Gründen
mit blasser Hand —
wie soll ich den Heimweg finden
ins Menschenland —?

Ohne weiteres sei neben ihr aus mehr als einem Grunde **Helene Voigt-Diederichs** (geb. 1876 zu Marienhoff in Schleswig-Holstein) genannt, die zwar bekannter ist durch ihre Erzählungen aus der Heimat, aber auch lyrisch nicht vergessen werden darf.

Du.

Wohl unter Erlenbäumen
am kühlen Grabenhang
wollt ich vergessen träumen,
träumen und säumen mein Lebenlang.

Und nun bist du gekommen,
hast aus dem bleichen Grün
zum Garten mich genommen,
wo Mohn und dunkle Rosen blühn.

Von älteren Dichterinnen sei hier nur als Vertreterin für alle **Isolde Kurz** (geb. 1853) zitiert:

Ihr Recht.

An wild verwachsener Stelle
da liegt ein Marmorweib.
Sie liegt verschüttet, es wächst das Moos
um ihren Götterleib.

Sie fühlt's und kann sich nicht regen,
nur tiefer versinkt ihr Haupt.
Wie kann die Göttin ein Wunder tun,
wenn niemand an Götter glaubt?

O stünd' sie auf hohem Gestelle,
sie wäre schön wie ein Traum.
Der schleichenden Feinde sind allzuviel,
sie kommen und wollen den Raum.

Die Kräuter, die Flechten, die Moose,
ein ganzes Zwergengeschlecht,
sie kriechen und wachsen über ihr zu,
sie sagen, sie sind im Recht.

Lyrisches Talent zeigen oder zeigten ferner die Volksdichterin **Johanna Ambrosius** (Voigt, geb. 1854), **Margarete Beutler** (geb. 1876), **Thekla Lingen** (geb. 1866), **Ricarda Huch** (geb. 1867), auf die wir noch zurückkommen, **Anna Ritter** (geb. 1865), **Maria Janitschek** (geb. 1860), **Hedwig Dransfeld** (geb. 1871), **Ada Christen** (1844—1901), **Frida Schanz** (geb. 1859), **Hermione von Preuschen** (geb. 1854), **Alice von Gaudy** (geb. 1862), eine Nichte des Dichters Franz von Gaudy, **Ina Seidel**, eine Nichte des Dichters Heinrich Seidel, vermählt mit dessen Sohn Wolfgang, **Margarete Susman** (v. Bendemann, geb. 1834), **Hedda Sauer** (geb. 1875), vermählt mit dem bekannten Prager Literaturhistoriker August Sauer, **Else Lasker-Schüler** (geb. 1876), **Marie Madeleine** (v. Puttkamer, geb. 1881), **Maria Eugenie delle Grazie** (geb. 1864) — wer kennt sie alle, die Sängerinnen in deutschen Landen!

Die Lyrik hängt nicht ab von der Richtung, in der sich die Literatur eines Volkes entwickelt, und sie hängt auch nicht ab von der Druckerschwärze. Ein Volk, das keine Lieder mehr dichtet und singt, müßte vorher bis auf das letzte Geschöpf, das seine Sprache redet, ausgestorben sein. Wie sollte nun gar ein Volk lyrisch verarmen, zu dessen Hauptbegriffen das vielbeneidete Wort „Gemüt“ gehört! Darum wird es auch an neuen Liedern den Deutschen wohl immer am wenigsten fehlen.

2. Roman und Novelle.

Auch die Kunstprosa hat, wie wir sahen, ihren Anteil an den großen literarischen Strömungen der letzten Jahrzehnte, entscheidenden Anteil allerdings nur in Frankreich und Rußland, während in den germanischen Ländern die „Richtung“, das Schlagwort den Weg fast immer über die Bühne nahm. Dem naturalistischen Roman Zolas, dem soziologisch-psychologischen Roman Dostojewskis und Tolstois hat die deutsche Literatur innerhalb solcher künstlerischen Tendenzen nichts Gleichwertiges an die Seite zu stellen.

In Deutschland sind Roman und Novelle fast immer abseits von der großen Heerstraße gediehen, und das ist ihr höchster Ruhm, darauf beruht ihre Bedeutung. Der große Epiker bedarf der Stille, der Ruhe, will er ewig gültige Formen dem Marmor abgewinnen. Die Hast des Tages, die flüchtige, vergehende Theorie, die ganze Unrast eines Zeitalters können ihm nur schaden. So haben sich denn auch unsere größten

Prosaiker, ein Storm, Keller, Meyer in ihrem eigenen Schaffen um die Absichten irgendeines Realismus oder andern -ismus überhaupt nicht gekümmert; und so hat beispielsweise der konsequente Naturalismus keinen Roman von bleibendem Wert hinterlassen, den man aus andern als literarhistorischen und verwandten Gründen heute noch lesen möchte. Der großen Unterströmung der Zeit vermag sich ganz aber auch kein Epiker zu entziehen. Wir wundern uns daher nicht, daß auch Roman und Novelle der letzten Jahrzehnte vor allem realistisch bedingt sind. Das gilt ebenso für Naturalisten wie Symbolisten und Neuklassizisten, für Impressionisten wie Expressionisten, aber auch für Dichter, die unberührt blieben von ästhetischen und technischen Auseinandersetzungen, die nur aus sich selbst und für sich selbst schöpften, aus dem Volk für das Volk wie der Österreicher **Peter Rosegger.**

Am 31. Juli 1843 wurde er zu Krieglach-Alpl, einem weltentrückten Gebirgsdorf der grünen Steiermark, geboren. Mit seinem Herzen ist er immer hier geblieben. In seiner Selbstbiographie „Mein Weltleben" (1897) erzählt er launig von seinem Heimweh: „Es gibt Waldpflanzen, die eben nicht versetzbar sind. Auf der Insel Rügen habe ich die Feder ans Papier gesetzt und nicht können dichten; in Venedig habe ich die Laute zur Hand genommen und nicht können singen. In aller Welt habe ich nach den von ihr gebotenen Früchten gelangt und nicht können glücklich sein . . . . Vor etwa zehn Jahren hat ein unternehmungslustiger Impresario mich nach Amerika schleppen wollen, um dort Vorlesungen zu halten. Mit jenen Bekannten, die mir damals zu dieser schönen Reise wärmstens geraten haben, spreche ich noch heute kein Wort. Ich empfand das Ansinnen wie eine persönliche Beleidigung. Eigentlich hätte ich sie gerichtlich verklagen können wegen Aufreizung zum Selbstmord. Ein anderes wäre meine Reise nach und durch Amerika nicht gewesen. Vor einiger Zeit bot eine vornehm gesinnte Dame im Hinblick auf meine schwache Gesundheit mir ihr Haus an der Riviera zum Winteraufenthalt an. Um dem Heimweh allen Vorwand zu untergraben, sollte ich auch die Familie mitnehmen. Mit Weib und Kind unter den Ölbäumen, Palmen und Lorbeeren zu wandeln im Angesichte des Meeres und des goldenen Himmels mit seinem südlich milden Hauch! Herrliches Leben! — Was geschah? Schon im Vorgedanken an den Aufenthalt im fremden Land wurde mir übel. Schon vorwegs bekam ich Heimweh, und zwar siebenfaches, für Mann, Frau und fünf Kinder. Im nordischen Winter haben wir unseren Christbaum gefeiert — daheim."

Das ist der Seelengrund, aus dem die deutsche sogenannte Heimatkunst herausgewachsen ist, vorbereitet durch Karl Immermann und Annette von Droste-Hülshoff für Westfalen, von Fritz Reuter für Mecklenburg, zur Blüte gebracht durch Adalbert Stifter für den Böhmer Wald, Theodor Storm für Schleswig-Holstein, Gottfried Keller und C. F. Meyer für die deutsche Schweiz. In diesen Kranz flicht Rosegger jetzt das Bild der österreichischen, zumal der steirischen Alpen.

Roseggers Leben hat als das eines Autodidakten, der sich alle Bildungs- und übrigen Kulturgüter hart erkämpfen mußte, Anspruch auf besondere Beachtung. Als Sohn eines armen Bauern, selbst zu schwach für diesen Beruf, trat er, von einem alten Schulmeister ein wenig unterrichtet, mit siebzehn Jahren bei einem Schneider in die

Lehre. Daneben aber schrieb er allerlei. Seine ersten Skizzen sandte er an den Professor Svoboda, den Redakteur der „Tagespost“ in Graz, der sich nun für dieses Talent verwandte. Rosegger wurde jetzt zunächst in Laibach Buchhändler und besuchte darauf die Handelsakademie zu Graz. Hier blieb er vier Jahre. In dieser Zeit entstanden seine Dialektgedichte, die 1869 unter dem Titel „Zither und Hackbrett“ mit einem Vorwort von Robert Hamerling erschienen. Ein steirisches Stipendium ermöglichte ihm eine Reise nach Deutschland, Holland, Schweden und Italien. Er gab dann kleinere Erzählungen heraus. Sein erstes größeres Werk erschien 1875: „Die Schriften des Waldschulmeisters.“ Im nächsten Jahre gründete er in Graz die Zeitschrift „Heimgarten“. Von seinen zahlreichen weiteren Prosadichtungen seien als Hauptwerke nur genannt „Heidepeters Gabriel“ (1875), „Der Gottsucher“, „Jakob der Letzte“ (1888), „Martin, der Mann“ (1891), „Peter Mayr, der Wirt an der Mahr“ (1893), „Das ewige Licht“ (1897), „Erdsegen“ (1900) und „Weltgift“ (1903). Roseggers weiteres Leben blieb von Stürmen verschont. In erster Ehe war er mit Anna Pichler, die schon nach zwei glücklichen Jahren starb, in zweiter mit Anna Knaur vermählt. Im Alter von 75 Jahren ist er 1918 gestorben.

Roseggers Persönlichkeit ist den Lesern seiner Schriften mehr geworden als ein Schriftsteller im Bücherschrank. Das Beste über sich hat er ja in seine Dichtungen hineingeschrieben. Aber was weiß er nicht alles sonst noch von sich zu sagen, was ihn uns näher bringt! Glücklich ist er, als er während seiner Grazer Studienzeit zum erstenmal ein Zimmerchen für sich allein bekommt: „Es war nur sechs Fuß lang und sechs Fuß breit und ziemlich kaminartig hoch, aber es hatte alles Platz, was ich bedurfte; wenn die Tür nicht gerade aufgemacht wurde, sogar ein Sessel. Wurde sie aufgemacht, so konnte man ja den Sessel auf den Tisch stellen. In diesem Zimmerchen zusammengepreßt war viel Glück für mich. In ihm las ich Stifters ‚Studien‘ und Scheffels ‚Ekkehard‘, in ihm schrieb ich meine ersten Novellen, in ihm schrieb ich den ersten Brief an Robert Hamerling, in ihm erhielt ich seine ersten Zeilen. In diesem Zimmerchen besorgte ich die ersten Korrekturbogen zu ‚Zither und Hackbrett‘, in ihm betrachtete ich mein erstes fertig gewordenes Büchlein. In dieses Stübchen wollte eines Tages Anastasius Grün eintreten, konnte es aber erst, als ich ihm Platz machte. Er saß auf dem Strohsessel, ich auf der Bettstatt, so besprach er das Büchlein mit mir und sagte: ‚Rosegger, jetzt ist mir nicht mehr bange für Sie!‘“ In diesem Stübchen lebte er bis 1869, also bis zu seinem 26. Jahre.

Es ist nicht möglich, hier näher die Einzelzüge im Antlitz dieses Dichters zu studieren, der ganz der Natur und dem Walde gehörte und doch fast immer krank war, der soviel Liebe gab und nahm und doch so viele Feinde hatte, zumal unter den Klerikern, der weder Wagner noch — Tänze ertrug und doch die Musik liebte, der glänzend vorlas und erzählte und doch in der Gesellschaft sich nicht zu helfen wußte, der von allen gesucht wurde und doch keinen suchte. „So hat sich“, sagt er, „im Laufe der Zeit und Erfahrungen ein leidenschaftlicher Hang nach Einsamkeit in mir ausgebildet, den man krankhaft nennen könnte, wenn er nicht so heilsam wäre.“ Und an einer andern Stelle: „Mir graut vor dem Menschen, wo er in Herden vorkommt. Er macht mich krank.

Ein mir gleichgültiges Gespräch, bei dem ich mittun muß, verstimmt mich, verursacht eine Abspannung, die oft tagelang anhält . . . . Das Armseligste war, wenn ein grausames Geschick so spielte, daß mir die Aufgabe zufiel, im Salon, im Theater, auf Spaziergängen eine Dame zu unterhalten . . . . Mein ungeschicktes Benehmen entstammte lediglich der Angst, die Etikette zu verletzen. Da konnte eine Salonpuppe noch so gespreizt und dumm sein, ich war immer noch um einen Grad gespreizter und dümmer . . . . Wirklich angeregt hat mich immer nur das ungelehrte, stillkluge Mädchen und die verständige, sich ungeziert verhaltende Frau. Vor dem Hausverstand hatte ich überhaupt zu aller Zeit zehnmal mehr Respekt als vor aller Gelehrtheit und Geistreichigkeit, die ich in ihrem Bereiche zwar zu achten weiß, die mir aber bei sonst unbedeutenden Leuten unsäglich zuwider ist. Eins von den zweifelhaften Elementen ist in der Salongesellschaft fast immer vorhanden, und so kommt man aus dem Unbehagen nicht heraus, und in der Befangenheit begeht man Ungereimtheiten, wenn auch nicht allemal in dem Maße, wie jenes Landmädchen aus der Zeit des lachenden Philosophen eine beging, das in einer feinen Tischgesellschaft zur Tafel geladen war. ‚Wenn bei Tisch Fleisch kommt‘, hatte ihre Mutter sie belehrt, ‚so lege die Beine fein auf den Teller.‘ Und das Naturkind legte richtig die Beine auf den Tisch!"

Roseggers Dichtungen sind nicht frei von Tendenz. Städtische Überkultur und klerikale Anmaßung hat er mit aller Deutlichkeit auch in seinen Erzählungen bekämpft. Aber das war weniger ein Ausfluß seines Willens als seiner Veranlagung. Er war ein naives Naturkind, tiefgründig und lauter und wurde, ohne es recht zu wissen und zu wollen, zum Volkserzieher. Vergaß er doch sogar das, was er selbst verfaßt hatte. „So schlecht", sagt er, „ist mein Gedächtnis, „daß ich bei mancher Novelle, die einst von mir selber geschrieben wurde, in der höchsten Spannung bin, wie sie ausgeht."

Das Thema, das bei ihm immer wiederkehrt, ist das Eindringen des verderblichen, entsittlichenden Industrialismus in die reine unverfälschte Natur der Alpendörfer, zumal in Verbindung mit religiösen Motiven und erlebt von einem Menschen, dessen Seele hoch über dem Durchschnitt steht und einen Entwicklungskampf zu bestehen hat. Typisch dafür ist sein reifstes Werk „Das ewige Licht". Dieses innere Heldentum seiner Gestalten und die Begeisterungsfähigkeit des Dichters für das Große und Schöne der Menschheit trotz allen Elends, aller Armut, aller Schlechtigkeit trennen ihn mit aller Entschiedenheit von dem konsequenten Realismus und Naturalismus, Strömungen, mit denen im übrigen sein Nachbilden der Wirklichkeit, seine Bevorzugung der einfachen Leute aus dem Volke, zumal der Bauern und Tagelöhner, seine Zeichnung des Milieus bis ins kleinste hinein und endlich auch das Skizzenhafte, man kann ruhig sagen: Impressionistische seiner Darstellungsart übereinstimmen.

Rosegger deutet aber auch viel weniger in die Vergangenheit als in die Zukunft, er war weniger ein Angeregter als ein Anreger, namentlich, wie schon erwähnt wurde, auf dem Gebiet der sogenannten Heimatkunst.

Die Alpengeschichte, um die man sich seit Zschokke und Clauren nicht mehr viel gekümmert hatte, wurde geradezu Mode.

Einer früheren Zeit gehört **Adolf Pichler** (1819—1906) an mit seinen „Aller=

hand Geschichten aus Tirol" (1867). Aber noch 1897 erschien eines seiner besten Prosabücher: „Jochrauten." Als Lyriker, Epiker und Dramatiker dagegen ist dieser einst Vielgelesene inzwischen mehr in den Hintergrund getreten. Farbenreich sind seine selbstbiographischen Arbeiten „Das Sturmjahr", „Zu meiner Zeit" und „Aus Tagebüchern".

Anzureihen sind hier zunächst Schweizer Erzähler wie **J. V. Widmann** (1842—1911), mehr Plauderer als Künstler, dann **J. C. Heer** (geb. 1859), Verfasser von guten Romanen wie „An heiligen Wassern" und „Der König der Bernina", **Ernst Zahn** (geb. 1867), der namentlich für seine kleineren realistischen Erzählungen einen großen Leserkreis gefunden hat, **Heinrich Federer** (geb. 1866) sowie die jüngeren **Paul Ilg** (geb. 1875) und **Jakob Schaffner** (geb. 1875).

Es konnte bei dem zunehmenden Reichtum Deutschlands nicht ausbleiben, daß die „Schweizer Reise" auch für minder Bemittelte eine Daseinsnotwendigkeit wurde. Der gute Unterhaltungsroman folgte solchen Tendenzen, wie man sich leicht denken kann. Der Oberbayer **Rudolf Stratz** (geb. 1864), dessen Romane die Stimmungen der Zeit gewandt aufgreifen — ein Beispiel ist etwa für den Gegensatz zwischen England und Deutschland „Seine englische Frau" —, läßt mehrere seiner bekanntesten Geschichten in der Schweizer Gletscherwelt spielen. Auf dem Gipfel des „Montblanc" stirbt sein kraftgenialer Afrikareisender den Exzelsiortod, und „Der weiße Tod" ist oberhalb Zermatts auf dem Matterhornmassiv zu Hause. Gewöhnlich werden auf dem Schweizer Schauplatz Eheprobleme gelöst oder doch ausgeglichen. Man möchte sich über die menschlichen Niederungen mittels alpinen Sports auch seelisch erheben. Typisch dafür ist **Theodor Wundts** Hochgebirgsroman „Matterhorn" — geschmückt sogar mit einer Anzahl von Photographien —, in dem sich schließlich die amerikanische Milliardärin mit dem deutschen Idealisten nach dem Absturz des amerikanischen Mitbewerbers und dem Erschöpfungstod der sich aufopfernden deutschen Gattin zu neuem — nur allzu begreiflichem! — Leben zusammenfinden. Wer selbst einmal vom „Mont Cervin" aus da emporgestiegen ist, liest und sieht freilich solche Erzählungen gern auch ohne weitere Ansprüche an künstlerische Konzeption.

Dichterisch höher stehen die Alpenromane von **Richard Voß** (1851—1918), der im übrigen seine Phantasie noch weiter schweifen ließ, im „Heiligen Haß" sogar bis nach Indien. Seine besten Novellen spielen in Italien und Ägypten. Von seinen „Ägyptischen Geschichten" zeigt die letzte des ersten Bandes, „Die weiße Stadt", eine ungewöhnlich feine Beseelung. Die Sünderin, die da für den Geliebten klaglos den ihm von ihr geheimnisvoll vorausgesagten Opfertod stirbt, gehört zu seinen künstlerisch besten Gestalten. Von seinen Alpenromanen ist psychologisch besonders zu rühmen „Zwei Menschen": diese stimmungsvoll durchgearbeitete Geschichte von dem Junker Rochus, der dem Priestertum seine Liebe darbringt und doch am Ende neben der charakterfesten, bis zum Tode sich und ihm getreuen Geliebten der weitaus Schwächere ist, reiht sich den Leistungen unserer großen Prosadichter würdig an.

Nach Tirol führen die Erzählungen von **Rudolf Greinz** (geb. 1866). Die

Stadt Bozen im besonderen hat ihre Dichter in **Hans von Hoffensthal** (geb. 1877) und **Richard Huldschiner** (geb. 1872) gefunden.

Das bayrische Hochland wurde bereits von älteren Schriftstellern wie **Anton von Perfall** (geb. 1853) und **Arthur Achleitner** (geb. 1858) poetisch verherrlicht. **Ludwig Ganghofer** (1855—1920) ist besonders glücklich in kulturhistorisch umrahmten Bildern, wie sie sein „Klosterjäger" und seine „Martinsklause" darbieten. Durch solche Hintergründe und durch landschaftliche Einzelzüge erheben sich manche seiner Romane über den Durchschnitt bloßer Unterhaltungsromane, an denen er im übrigen nicht ganz unbeteiligt ist.

Wenn Ganghofer vielfach aus der Phantasie heraus idealisiert, so stehen der volkstümlich realistischen Art Roseggers näher die Dorfgeschichten des evangelischen Pfarrers **Adolf Schmitthenner** (1854—1907) und des katholischen Pfarrers **Heinrich Hansjakob** (1837—1916), mit denen wir aus den Alpen heraus zum deutschen Mittelgebirge, vor allem zum badischen Schwarzwald kommen. Auch Hansjakob wendet sich wie Rosegger gegen das Vordringen der modernen Kultur in die stillen Gebirgstäler, unter denen ihm natürlich am nächsten steht sein geliebtes Kinzigtal. Die Schlichtheit des Empfindens und der Darstellung wirbt ihm immer neue Freunde. Nach Auffassung und Stilart wäre ihm von den Jüngeren etwa anzureihen der talentvolle katholische Volksschriftsteller **Peter Dörfler.**

Den Odenwald mag hier **Adam Carillon** (geb. 1853) vertreten, dessen Erzählungen sich, wie es scheint, steigender Beliebtheit erfreuen. Sein letztes Werk „Adams Großvater" (1917) zeigt ihn durchaus auf der Höhe seiner Schaffenskraft.

Aus dem Bezirk der typischen Heimatkunst treten ähnlich wie Carillon bereits heraus die Steiermärker **Wilhelm Fischer** (1846—1916) — dieser besonders mit technisch feinen Novellen aus der Renaissance — und **Rudolf Hans Bartsch** (geb. 1873), wenngleich namentlich der letztere sein Bestes doch wohl aus der Heimat geschöpft hat, wie seine „Zwölf aus der Steiermark" andeuten. Sichere Charakteristik zeichnet ihn auch in der Novelle aus.

Der Württemberger **Hermann Hesse** (geb. 1877) läßt seine bekannteste Dichtung, den typischen Entwicklungsroman „Peter Camenzind", in dem Schweizer Dörfchen Nimikon spielen. Aber wie wenig hat diese aus dem wirklichen Innenleben gegriffene, so gar nicht „spannende" Geschichte mit den früher genannten alpinen Unterhaltungsromanen zu tun! Mit diesem Peter Sonderbar wandern wir vielmehr auf den Spuren Gottfried Kellers. Köstlich zumal wird die Liebe des Dümmlingshelden geschildert, der für seine aus der Ferne angebetete Röse Girtanner auf halsbrecherischen Pfaden die letzten Alpenrosen mit Lebensgefahr erringt und sie nach fünfstündiger Bahnfahrt auf die Treppe ihres Hauses legt, ohne je zu erfahren oder erfahren zu wollen, ob und von wem sie da gefunden worden sind. Es ist wohl auch kein Zufall, daß gerade im „Camenzind" Kellers „Grüner Heinrich" und „Seldwyler Geschichten" als „diese einzigen Bücher" bezeichnet werden. Was bei solchen Geschichten herauskommt, ist ja äußerlich nicht viel: „Die Frau, die ich liebte und immer noch liebe, erzieht in Basel ihre zwei hübschen Kinder. Die andere, die mich lieb hatte, hat sich getröstet

und handelt weiterhin mit Obst, Gemüse und Sämereien. Der Vater, wegen dessen ich ins Nest heimgekehrt bin, ist weder gestorben noch genesen, sondern sitzt mir gegenüber auf seinem Faulbettlein, sieht mich an und beneidet mich um den Besitz des Kellerschlüssels.“ Aber dieser Peter hat auch noch ein paar Engel im Himmel wohnen und hat gute Taten und Gedanken hinter und vor sich. Und ist es nicht schon hohe Poesie, wenn ein Roman einmal wirklich weder mit der Heirat noch mit dem tragischen Ende des Helden schließt? Auch in seinen andern Erzählungen und in seinen Liedern bewährt sich Hesse als sicherer Gestalter.

Sein Landsmann **Ludwig Finckh** (geb. 1876) wählt den Schauplatz für seine Kunstprosa ebenfalls mit Freiheit. Sein Heimatgefühl tritt indessen doch hervor, z. B. wenn er in der „Reise nach Trippstill“ die Sehnsucht der schwäbischen Seele in die Ferne zeichnet. Der Wert aller dieser Dichtungen ist aber in erster Linie psychologisch zu suchen. Das gilt auch für einen andern Schwaben, den still für sich sinnenden und arbeitenden **Heinrich Lilienfein** (geb. 1879), dessen zahlreiche Dramen, wie er selbst auch über sie denken möge, doch weit überflügelt werden von seinem Roman „Die große Stille“ (1912).

Mit psychologischen Wertungslinien kommen wir weiter zu andern süddeutschen Erzählern wie **Bernhard Kellermann** (geb. 1879) und zu **Wilhelm Holzamer** (geb. 1870), der als Rheinhesse schon auf der Mitte steht zwischen Süd und Nord.

Für die Heimatkunst von großer Bedeutung wurde **Friedrich Lienhard** (geb. 1865), Lyriker, Dramatiker, Epiker und Erzähler. Sein seelisch reicher Roman „Oberlin“ spielt zur Zeit der französischen Revolution. Lienhard gehört zu denen, die sich für die Heimatkunst auch außerhalb des eigenen Schaffens tatkräftig eingesetzt haben. Mit besonderer Liebe belebt er die alten Stoffe der mittel- und frühneuhochdeutschen Literatur.

Elsässer wie Lienhard, der seine ersten Lieder sogar ausdrücklich als die eines Elsässers hinausgehen ließ, ist der Erzähler anmutender Dorfgeschichten **Hermann Stegemann** (geb. 1870).

Seit den Tagen Theodor Storms ist aber die Heimatkunst so recht daheim im niedersächsischen Land. Hier dichteten und dichten der Hannoveraner **Heinrich Sohnrey** (geb. 1859), ebenfalls ein Vorkämpfer für den Heimatgedanken, mit Recht gerühmt als Verfasser schlichter und doch lebensvoller hannoverscher Dorfgeschichten, **Karl Söhle** (geb. 1861), der die Lüneburger Heide mit Bildern und Gestalten belebt hat, und der frühere Pastor **Diedrich Speckmann** (geb. 1872), auch er ein Dichter der Lüneburger Heide. Das Grüblerische seiner späteren Romane „Heidehof Lohe“ und „Erich Heydenreichs Dorf“ tritt noch ganz zurück in der empfindsamen und doch naturkräftigen Künstlergeschichte „Heidjers Heimkehr“ (1904), auf der, wenn wir bildlich sprechen wollen, so etwas funkelt wie in der Heide die Tautropfen in der Morgensonne.

Vor andern aber sind jetzt Frenssen, Löns und Timm Kröger zu nennen.

Gustav Frenssen wurde am 19. Oktober 1863 in dem Stranddorf Bartl (Dithmarschen) geboren. Er besuchte zunächst die Dorfschule, dann in Meldorf und Husum das Gymnasium, studierte in Tübingen, Berlin und Kiel Theologie, war eine Zeitlang

im Hause Krupp als Hauslehrer tätig und wurde 1892 Pastor in Hemme. In dieser Stellung veröffentlichte er seine ersten Romane, 1896 „Die Sandgräfin“, 1898 „Die drei Getreuen“, 1901 „Jörn Uhl“, dessen außerordentlicher Erfolg es ihm ermöglichte, sein Amt niederzulegen und nach Meldorf, später nach Blankenese überzusiedeln. In der Folge ließ er erscheinen den religiösen Roman „Hilligenlei“ (= Heiligenland, 1906), den Bericht eines Kolonialkriegers „Peter Moors Fahrt nach Südwest“ (1907), den biographischen Kaufmannsroman „Klaus Hinrich Baas“ (1909), die Erzählung „Der Untergang der Anna Hollmann“ (1911) und den Roman aus dem Weltkriege „Die Brüder“ (1917). Von seinen Dramen dürfen wir schweigen.

Frenssen ist nicht, wie man bisweilen sagen hört, ein Romandichter der alten Zeit, der alten Schule, mag auch in seinen ersten Dichtungen mancher Zug so zu deuten sein. Seine bedächtige tiefdenkerische Art, sein ruhiges Erzählen und Verknüpfen kann wohl zu solcher Ansicht verführen. Aber seine Motive und Gestalten sind durchaus modern gesehen und nachgebildet, und auch seine Technik ist durch den Impressionismus geschult. Denken wir nur an die prächtigen Blitzlichtbilder der Schlacht von Gravelotte im „Jörn Uhl“, der Schiffskatastrophe im „Untergang der Anna Hollmann“, der Seeschlacht am Skagerrak in den „Brüdern“! Und wie realistisch, wie wirklichkeitsecht ist das „Milieu“ gezeichnet, besonders auf dem Lande im Bauernhause, im Stall, auf den Feldern, im Gasthof, aber auch in der großen Seestadt Hamburg! Vor allem aber: die Menschen reden ihre eigene Sprache, für die der Dichter aus dem Dialekt frisches Blut schöpft, ohne deshalb, wie man ihm bisweilen vorwirft, in Manieriertheit zu verfallen, und sie leben ihr Leben, nicht so wie es der Dichter haben möchte, sondern wie es wirklich ist, draußen im Daseinskampf, drinnen in ihrer Brust. Ausnahmen wie der Weihnachtsschluß im „Jörn Uhl“ bestätigen die Regel.

Freilich, ein Naturalist oder auch nur ein konsequenter Realist ist Frenssen nicht, die Idee steht ihm höher als gegenständliche Richtigkeiten oder gar Häßlichkeiten außerhalb eines künstlerischen Zusammenhanges. Gerade das aber machte seinen Blick und seine Hände frei für plastisches Bilden nach der Natur. So entstanden seine prächtigen und doch so einfachen niederdeutschen Figuren, die ehrlichen Träumer wie Heim Heiderieter, die nachdenklichen, ungeschickten, leidgereiften und pflichtbewußten Lebenskämpfer wie Jörn Uhl, die fröhlich-frischen, tatkräftigen Mädchen wie Eva Walt und Lena Tarn. Und gar eine so drollig besinnliche, dabei herzensgute und tüchtige Gestalt wie der geruhige Thieß Thiessen hat ihresgleichen nicht in der Weltliteratur Aber auch da, wo von einer Romanhandlung kaum die Rede sein kann, in dem Feldzugsbericht Peter Moors — Frenssens bestem Werk neben dem „Jörn Uhl“ —, der an Schlichtung der Auffassung und des Ausdrucks kaum überboten werden kann, auch da hört man nicht Worte, liest man nicht Erzähltes, sondern lebt mit den Menschen mit, die man greifbar vor sich sieht. Einen eigenen Reiz bietet der Märchenton, der durch diese Dichtungen zieht, ohne ihnen ihre Wesensechtheit zu rauben, andererseits aber manche Stunde dargestellten Menschenelends wohltuend, versöhnend durchklingt.

Ein ganz anderer Dichter ist **Hermann Löns.** Er wurde am 29. September 1866 zu Kulm in Westpreußen geboren, besuchte in Deutsch-Krone die Schule, studierte

in Münster Medizin und Naturwissenschaft, wurde dann Redakteur und lebte zuletzt in Hannover. Im ersten Jahre des Weltkrieges, im Herbst 1914, ist er gefallen. Seine Dichtungen, betitelt „Mein grünes Buch“ (1901), „Mein braunes Buch“ usw. (nach seinem Tode erschien das Tierbuch „Widu“) in gold, blau und bunt, sind mehr Augenblicks- und Stimmungsbilder aus Wald und Heide als Erzählungen, obwohl er auch solche geschrieben hat; die letzteren sind aber nur dann ganz geglückt, wenn sie aus dem Tierleben gegriffen sind, weniger dagegen, wenn sie ein Menschenschicksal behandeln wie im „Wehrwolf“ (1910). Da reicht Löns an Frenssen bei weitem nicht heran. Aber die köstlichen Geschichten von dem Hasen Mümmelmann, vom Bock und Fuchs und Ringeltauber und von all den andern Gefährten seines Jägerlebens wenden sich nicht nur an die kleinen und großen Kinder dieser Welt. Geschrieben in einer höchst eigenartigen, aus tiefstem Sprachgefühl geschöpften Form, geben diese Skizzen unverfälschte Natur. Einer so reichen Schilderung der Landschaft war nur ein bedeutender Dichter, einer so scharfen Beobachtung der Tiere nur ein erfahrener Menschenkenner fähig. Das Höchste und Letzte vermag Löns uns nicht zu sagen, und vielleicht ist in Wald und Heide, in ihrem blühenden Leben die Flinte des Jägers das Entbehrlichste, weil von der Natur nicht Gegebene. Aber solche Betrachtungen sind ja ebenfalls ein Erzeugnis der Kultur, die das menschliche Mitleid zum Schutz, nicht zur Vernichtung wehrloser Geschöpfe aufruft, nicht der Natur, die erbarmungslos wütet von Tier gegen Tier, von Mensch gegen Mensch, wenn es um das nackte Dasein des Ichs, der Familie, des Volkes geht. Auch solche Wahrheiten stehen in diesen Wald- und Wiesenbüchern geschrieben, die so neben wie in den großen Strömungen der Zeit ihre Stelle und ihre Bedeutung haben.

Wiederum verschieden sowohl von Frenssen wie von Löns ist **Timm Kröger** (1844—1917), einer unserer liebenswürdigsten und lesenswertesten Erzähler, bodenständig, lebensecht, wirklichkeitsfroh. Sein Roman „Die Wohnung des Glücks“ (1897) bezeichnet nicht ganz seine Eigenart, die fast ausschließlich in kleinen, fein gerundeten Novellen zutage tritt. Zu den besten seiner Sammlungen gehören „Um den Wegzoll“, „Aus alter Truhe“, „Leute eigener Art“ — mit dem charakteristischen Untertitel „Novellen eines Optimisten“ — und „Eine stille Welt. Bilder und Geschichten aus Moor und Heide“. Nicht träumerisches Sichverlieren in der Art anderer Heide- und Moordichter, sondern geradliniges Schauen, festes Zufassen, realistisches Abbilden ist Krögers dichterische Eigenheit. Die Stimmung wird den Dingen, wie sie in Wahrheit sind, untergeordnet. Überall zeigt sich die Liebe zur Scholle, zum Innensein des einfachen Mannes, zumal des niederdeutschen Bauern. Doch auch im Unbedeutenden löst Kröger spielend Probleme — man denke nur an die hübsche Kindergeschichte „Wohin?“, die sich mit dem „lieben Gott“ auseinandersetzt —, und der oft verwertete Dialekt trägt dazu bei, das poetische Leben in diesen schlichten Erzählungen zu vertiefen, gleichviel ob sie mehr rühren oder erheitern. Idealisiert und zum Typus erhoben vertreten Krögers Gestalten eine Heimatkunst, die trotz ihrer Realistik der naturalistischen feindlich gegenübersteht.

Bleiben wir zunächst im niederdeutschen Bereich, so sind hinsichtlich der Er-

zählung und des Heimatgedankens weiter zu nennen für Hamburg **Ilse Frapan-Akunian** (1852—1908) und **Otto Ernst** (O. E. Schmidt, geb. 1862), der sich auch lyrisch und dramatisch versucht hat — nach Hamburg gehört auch Gustav Falkes Roman „Mann im Nebel“ (1899) —, für Schleswig-Holstein **Ida Boy-Ed** (geb. 1852) **Charlotte Niese** (geb. 1854), **Helene Voigt-Diederichs** (geb. 1875) und **Ottomar Enking** (geb. 1867), von dem 1916 der Eheroman „Monegund“ veröffentlicht wurde.

Zum Niederrhein führen uns die vielgelesenen Romane **Rudolf Herzogs** (geb. 1869 in Barmen). Historischen Hintergrund haben seine „Burgkinder“ (Anfang des neunzehnten Jahrhunderts). Seine besten Arbeiten sind doch wohl der Wuppertaler Fabrikroman „Die Wiskottens“ (1905) und der Hamburger Kaufmannsroman „Hanseaten“. 1918 veröffentlichte er Novellen unter dem Titel „Jungbrunnen“. **Joseph Lauff** (geb. 1855) ist ebenfalls Rheinländer. Erwähnungswert sind von seinen Geschichten „Der Mönch von St. Sebald“, „Kärrekiek“ und „Pittje Pittjewitt“. Wandern wir ostwärts, so finden wir als Vertreter der Heimatdichtung in Thüringen **Martha Renata Fischer** (geb. 1851) und **August Trinius** (1851—1919), in Schlesien **Paul Keller** (geb. 1873), in Pommern **Georg Engel** (geb. 1855), in Ostpreußen die beiden Masurendichter Brüder **Fritz** (geb. 1858) und **Richard** (geb. 1862) **Skowronnek** sowie **Johannes Richard zur Megede** (1864—1906), in Kurland **Th. H. Pantenius** (geb. 1843) und den Grafen **Eduard von Keyserling** (1855—1918), in der Mark Brandenburg die Brüder **Hanns** (1853—1918) und **Fedor von Zobeltitz**. Für Berlin sei nochmals auf **Georg Hermann** (G. H. Borchardt, geb. 1871) hingewiesen, bei dem indessen bereits die naturalistisch-sozialistische Schulung stärker hervortritt.

Absichtlich wurde hier die Heimatkunst vorangestellt, ihr verdanken wir Romane und Novellen von bleibendem Wert, während die großen literarischen Strömungen in der Prosa mehr Beispiele, Belege, Programme als dauernde Kunstwerke zutage gefördert haben. Die schon besprochenen Führer des Naturalismus: **Conrad, Bleibtreu, Conradi, Alberti, Holz und Schlaf** haben gewiß auch geistig hochstehende Erzählungen geschrieben, und diese sind durchaus nicht nur naturalistisch zu begreifen. Aber sie können nicht mit denen Zolas oder anderer naturalistischer Auslandsdichter in eine Reihe gestellt werden.

Seltsamerweise hat sich aus der Gruppe der Münchener „Gesellschaft“ gerade **Bertha von Suttner** (geb. 1843), die den Naturalisten nur äußerlich nahe stand, aber mit ihrem Beitrag „Wahrheit und Lüge“ jene Zeitschrift eröffnete, durchgesetzt mit dem Roman „Die Waffen nieder“, der in dem literarhistorisch denkwürdigen Jahre 1889 erschien. Die Verfasserin wollte, wie sie in ihren Lebenserinnerungen 1909 berichtet, der Friedensliga einen Dienst erweisen. „Ich las“, erzählt sie, „in dickbändigen Geschichtswerken nach, stöberte in alten Zeitungen und Archiven, um Berichte der Kriegskorrespondenten und Militärärzte zu finden; ich ließ mir von solchen meiner Bekannten, welche im Felde gestanden, Schlachtenepisoden erzählen, und während dieser Studienzeit wuchs mein Abscheu vor dem Kriege bis zur schmerzlichsten Intensität heran.“ Für den Charakter ihres Helden stand ihr der eigene Gatte Modell. Ihr Werk wurde jedoch zunächst überall abgelehnt mit der Bemerkung, trotz seiner Vorzüge

sei es ausgeschlossen, daß es in einem Militärstaat veröffentlicht werde. Ihr Verleger Pierson riet ihr sogar vor der Annahme, sie „möge das Manuskript einem erfahrenen Staatsmann zur Durchsicht geben mit der Bitte, alles zu streichen, was Anstoß geben könnte". Freimütig zitiert sie selbst auch das Epigramm, das Felix Dahn nach dem Erscheinen des Romans veröffentlichte:

An die weiblichen und männlichen Waffenscheuen.

Die Waffen hoch! Das Schwert ist Mannes eigen,
wo Männer fechten, hat das Weib zu schweigen,
doch freilich, Männer gibt's in diesen Tagen,
die sollten lieber Unterröcke tragen.

Kam nun auch die Tendenz dieses Romans den sozialistischen Ideen, die von der naturalistischen Bewegung getragen wurden, entschieden entgegen, so war hier doch im übrigen nur wenig, was etwa an Zola erinnert. Diesem europäischen Vertreter des naturalistischen Romans schlechthin standen in Deutschland am nächsten Kretzer und K. Viebig, jener „der deutsche Zola", diese „die deutsche Zolaïde" genannt.

Max Kretzer (geb. 1854) schildert das Elend der Großstädt Berlin und gibt in der rücksichtslos wahrheitsgetreuen Zeichnung der Verkommenden dem Franzosen nichts nach. Bezeichnend sind ja schon Romantitel wie „Die Betrogenen", „Die Verkommenen". In seinem berühmtesten Roman „Meister Timpe" (1888) stellt er dar, wie ein ehrbarer Drechslermeister im Kampf mit der siegreich vordringenden Fabrikware zugrunde geht.

Viel später liegt die schriftstellerische Blüte **Klara Viebigs** (geb. 1860), deren Schaffen wir uns schon deshalb aus dem naturalistischen Rahmen nicht hinwegdenken könnten, weil sie die Frau nach modernen, vor allem physiologischen Gesichtspunkten in den Mittelpunkt stellt. Geboren in Trier, ließ sie ihre Novellen und Romane („Kinder der Eifel", 1897. — „Das Weiberdorf", 1900. — „Das Kreuz am Venn", 1908) mit Vorliebe in der Eifelgegend spielen, und so ist in dieser Beziehung auch ihre Dichtung der Heimatkunst zuzuzählen. Aber wenn auch das „Kreuz am Venn" an Zolas „Lourdes" erinnert, da es den kulturfeindlichen Einfluß des Katholizismus behandelt: ganz verdient Klara Viebig ihren Beinamen doch nur durch ihre Großstadterzählungen, vor allem durch den Dienstbotenroman „Das tägliche Brot". Vom Naturalismus unterscheidet sich die Dichterin durch ausgeprägt nationale Züge, die in dem Roman „Das schlafende Heer" (1904) bei der Schilderung des Gegensatzes zwischen slawisch und deutsch und in dem Düsseldorfer Kulturroman „Die Wacht am Rhein" besonders deutlichen, wenngleich in der Form naturalistisch bedingten Ausdruck fanden.

Eine neue Note gab der naturalistischen Prosa der Christusroman — wir erinnern uns an Hauptmanns „Emanuel Quint" —, wie ihn Kretzer mit dem „Gesicht Christi" (1894) und **Felix Holländer** (geb. 1868) mit „Jesus und Judas" geschrieben haben. Holländer schildert einen Studenten, der den Arbeitern ein Jesus werden

möchte und ihnen statt dessen ein Judas wird. In dem „Weg des Thomas Truck“ kehren wir zu Christus zurück. 1918 erschien sein Roman „Der Tänzer“. Holländer steht nahe **Hans Land** (Pseudonym für Hugo Landsberger, geb. 1861), der 1917 „Das goldene Friedelchen“ veröffentlichte.

Es ist ja klar, daß die Prosa der Naturalisten zum Weltanschauungsroman hinstreben mußte. Menschheitsglück, Weltrevolution, Weltreligion, Völkerverbrüderung — das sind einige Themen, die nicht nur dem politischen Sozialismus angehörten. Dazu kommt dann noch die Verwertung der Naturwissenschaft vor allem für die Entwicklung der Charaktere, für die Erkenntnis und Darstellung der Motive, für die physiologischen und psychologischen Voraussetzungen des gesamten Geschehens. So sind jedenfalls zu würdigen die Romane **Wilhelm Bölsches** (geb. 1861), **Wilhelm Hegelers** (geb. 1870), **Walther Siegfrieds** (geb. 1858), **Anna Croissant-Rusts** (geb. 1860), **Wilhelm von Polenz'** (1861—1903), **Bruno Willes** (geb. 1860), **John Henry Mackays** (geb. 1864), **Stanislaw Przybyszewskis** (geb. 1868), **Wilhelm Schmidtbonns** (geb. 1876) und **Hermann Stehrs** (geb. 1864), der — Schlesier wie Gerhart Hauptmann und wie dieser ein Meister in der Anwendung des Dialekts — grüblerisch eindringt in die Tiefen der Menschenseele und darüber sogar bisweilen das Gestalten vernachlässigt. Sein Roman „Der begrabene Gott“ ist ein großartiges Klagelied der gequälten Menschheit. Diese Magd Marie Exner, deren Gott von ihrem niedrigen Mann zerschlagen wird, die dann in ihrer letzten Hoffnung enttäuscht wird, ein elendes, häßliches Kind zur Welt bringt und schließlich in dem von ihr selbst angezündeten Hause den Tod der Verzweiflung sucht, hat doch so viel Neues zu sagen, was man trotz aller naturalistischen Dichtungen noch immer nicht in deutscher Sprache gehört hatte. In dem Roman „Meta Konegen“ wird die typische Tragik der Ehe mit künstlerischer Feinheit herausgearbeitet: den Mann — der hier ein Professor ist — erfüllt die Arbeit, die Frau die Liebe. Der Mann weiß nicht die Brücke über diese Kluft zu finden. Schließlich geht Meta der Pflicht verloren und wählt entehrt den Tod. Auch in der realistischen Novelle erweist sich Stehr als Menschenkenner und Seelenleser. Weniger glücklich ist er in romantisch gearteten Phantasien. Von den vor ihm Genannten steht ihm wohl am nächsten Schmidtbonn (eigentlich: Schmidt aus Bonn), der ihm im Gestalten überlegen ist, aber den Wurf nur dramatisch so ins Große wagt. Auf die übrigen soeben erwähnten, an sich höchst bedeutenden Erzähler können wir hier nicht näher eingehen, da ihre Werke dem inneren Wesen und der äußeren Form nach nicht in solchem Grade voneinander abweichen, daß sich ihre Vereinzelung in diesem Überblick ermöglichen ließe.

Daneben brachte sich der realistische Gesellschaftsroman älteren Stils nach wie vor zur Geltung, in den letzten Jahrzehnten besonders von der Frau vertreten, die ihre Rechte dem Manne gegenüber betont; und da ergaben sich dann ohne weiteres Beziehungen zum Naturalismus, auch wenn dessen strenge Kunsttheorie gar nicht oder nur teilweise übernommen wurde.

In erster Reihe sind hier zu nennen **Helene Böhlau** (geb. 1859), die aber mehr durch ihre altweimarischen „Ratsmädelgeschichten“ (1880) als durch ihre frauenrecht-

lerischen Eheromane dauernde Bedeutung erlangt hat, und **Gabriele Reuter** (geb. 1859), deren Feder ebenfalls der „Frau von heute" überall hin folgt, selbst in das „Tränenhaus" (1909), wo die Frau heimlich die Niederkunft erwartet. Ulla Wolff, pseudonym **Ulrich Frank** (geb. 1850), hat dann einen Roman unter dem Titel „Frauen von heute" geschrieben. Ferner haben Gesellschaftsromane in diesem Geiste verfaßt Helene Keßler geb. v. Monbart, pseudonym **Hans von Kahlenberg** (geb. 1870), **Frida von Bülow** (1857—1908), die daneben noch die eigentümliche Gattung des deutschen Kolonialromans begründet hat („Der Konsul, 1890. — „Ludwig von Rosen", 1892. — „Tropenkoller", 1896. — „Kara", 1897. — „Im Lande der Verheißung", 1899), **Adele Gerhard** (geb. 1868), die sich auch in wissenschaftlichen Abhandlungen mit den Themen Mutterschaft, Konsumgenossenschaft, Sozialdemokratie und anderem auseinandergesetzt hat, und Elisabeth Heinroth, pseudonym **Klaus Rittland** (geb. 1861).

Die Namen derer, die sich dem modernen realistischen Gesellschaftsroman zugewandt haben, sind kaum zu zählen. Typisch dafür sind auch mehrere schon genannte Vertreter der Heimatdichtung wie Hanns von Zobeltitz. Vor andern gehört hierher **Georg von Ompteda** (geb. 1863). Eine Abart ist der Roman der leichten Großstadtliebe, die von Ompteda in den „Drohnen" behandelt wird, die aber ihren Spezialisten in **Heinz Tovote** (geb. 1864) gefunden hat. Doch von einer Fortführung dieser Linie wohl gar bis zu den Tagebüchern einer Verlorenen oder einer anderen deutsch-undeutschen Kameliendame dürfen wir absehen.

Beachtenswert ist der realistische Gesellschaftsroman des Berliner Bürgermeisters **Georg Reicke** (geb. 1863), dessen „Grünes Huhn" (1902, Name einer Sparbüchse) weit verbreitet ist, sowie seines Königsberger Landsmannes **Karl Bulcke** (geb. 1876). In weiterem Umkreise des Realismus, der doch kein ausgesprochener Naturalismus ist, kommen schließlich an dieser Stelle in Betracht **Max Halbe** (geb. 1865) mit der „Tat des Dietrich Stobbaeus" (1911) und „Jo" (1917), **Franz Adam Beyerlein** (geb. 1871), bekannt besonders durch seinen antimilitaristischen Roman „Jena oder Sedan?", **Ernst von Wolzogen** (geb. 1855), **Viktor Blüthgen** (geb. 1844), **Emil Ertl** (geb. 1860) und **Otto Julius Bierbaum** (1865—1910), dessen Roman aus der Froschperspektive „Stilpe" (1897) literarisch das erste deutsche Variété-Literaturtheater im Stil des späteren Überbrettls vorgezeichnet hat.

Zum Gegenpol des naturalistischen Romans, dem neuromantischen, gelangen wir am leichtesten auf der realistischen Linie, die zu der ernsten, lebenswirklichen und doch romantisch dem Staube entrückten Kunst **Ricarda Huchs** (Frau Ceconi, geb. 1867) hinaufleitet, zumal da diese über Blüte und Verfall der Romantik auch wissenschaftlich gearbeitet hat. Ihr Hauptwerk sind die „Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren" (1893). In dem Kloster Einsiedeln schreibt der Hamburger Patriziersohn, der sich aus den Weltstürmen in die Einsamkeit zurückgezogen hat, eine resignierte Chronik seines Geschlechts und seines Lebens. Es ist bezeichnend, daß auch in dem Roman „Aus der Triumphgasse" ein Patrizier das Wort hat: er schildert das Leben der Elenden, die in seinem Zinshause in der Triumphgasse wohnen. Weitab

liegt diese Auffassung und Darstellungsart von den Zielen und Wegen des Naturalismus.

Die anderen Romane, zumal die historischen, sind der Dichterin weniger gelungen. Um den kulturgeschichtlichen Roman, der ja der Neuromantik mehr als dem Naturalismus entgegenkam, steht es überhaupt in den letzten Jahrzehnten nicht besonders gut, auch wenn man **August Sperls** (geb. 1862) redliche Arbeiten berücksichtigt. Mit Erfolg hat **Werner Jansen** durch seinen Nibelungenroman „Treue" und seine „Gudrun" den altgermanischen Stoffen neues Leben eingehaucht.

Als Feind des Naturalismus tritt auch in der Kunstprosa **Wilhelm Weigand** (geb. 1862) auf, der freilich nur einen großen Roman, das hübsche Kleinstadtgemälde „Die Frankenthaler" (1889) geschrieben hat. Nicht minder lesenswert sind seine Novellensammlungen „Michael Schönherrs Liebesfrühling" (1904) und „Der Messiaszüchter" (1906).

In diesem Zusammenhange sei nochmals der **Isolde Kurz** (geb. 1853) gedacht, deren „Florentiner Novellen" Weigands und Ricarda Huchs Kunst nahestehen. Die italienische Renaissance bietet ihren Erzählungen auch sonst den Rahmen. Sie kommt übrigens nicht, wie sie selbst versichert hat, aus der Schule C. F. Meyers. Neben ihres Vaters Hermann Kurz Schillerroman trat 1912—1918 der vierteilige leidenschaftliche Schillerroman **Walter von Molos** (geb. 1880), der 1918 auch einen Roman über Friedrich II. veröffentlicht hat („Friedericus").

Im Umkreise der Neuromantik sind zu begreifen die Erzähler **Kurt Martens** (geb. 1870), der 1910 auch über „Die Literatur in Deutschland" geschrieben hat, **Gustav Meyrink** (G. Meyer, geb. 1868), dessen phantastischer Roman „Walpurgisnacht" (Lpz. 1917) kaum noch künstlerisch zu nennen ist, und — wenngleich schon an sich und dann auch zu verschiedener Zeit sehr verschieden — die beiden Brüder Mann. Bekannter ist durch seinen Lübecker Familienroman „Die Buddenbrooks" (1901) der Jüngere geworden, **Thomas Mann** (geb. 1875). Ursprünglich war er Mitarbeiter an der Münchener „Gesellschaft", und seine „Buddenbrooks" zeigen ja auch naturalistische Beobachtung und Milieuzeichnung. Aber Mann ist doch weit mehr Ästhet und Artist als Naturalist. Er schreibt nicht aus dem Volk für das Volk, er schreibt aus der Kunst für die Kunst. Seine Darstellung wird durch Ideen und Leitmotive bestimmt, und die stilistische Form spielt bei ihm eine ganz andere Rolle als bei den Naturalisten. „Welcher Satz", sagt er, „ist wichtig und welcher nicht? Weiß man es denn zuvor, ob ein Satz, ein Satzteil nicht vielleicht berufen ist, wiederzukehren, als Motiv, Klammer, Symbol, Zitat, Beziehung zu dienen? Und ein Satz, der zweimal gehört werden soll, muß danach sein. Er muß — ich rede nicht von Schönheit — eine gewisse Höhe und symbolische Stimmung besitzen, die ihn würdig macht, in irgendeiner epischen Zukunft wiederzuerklingen." Artistisch ist auch die Prosa **Heinrich Manns** (geb. 1871), als dessen Hauptwerk anzusehen sind „Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy" (1902/03), wo die neo-impressionistische Technik angewandt wird, Monologe und Dialoge so darzubieten, daß es dem Leser vorbehalten bleibt, sie zu einer zusammenhängenden Einheit zu verbinden. Charakteristisch ist es, daß er die

Handlung seiner Erzählungen meist nach Italien verlegt, wo er sich auch am liebsten aufzuhalten scheint. Seine letzten Romane sind „Die Armen“ (1917) und der tendenziös wenig erfreuliche „Untertan“ (1918).

Auf die „Intensität der reinen Vision“ legt **Jakob Wassermann** (geb. 1873), Verfasser zahlreicher, zurzeit vielgelesener Romane („Die Juden von Zirndorf“, 1897), den entscheidenden Wert. Das Milieu ist für ihn nur ein Mittel, Charaktere zu entwickeln und Schicksale zu motivieren. Auch er geht seinen eigenen Weg, ohne sich viel um große und kleine Kunstströmungen zu bekümmern.

Die Eigenbrödler haben in der Prosa von jeher den Entwicklungsroman bevorzugt, in den sie ihr Ich ganz und gar hineinsteckten. Haben wir bisher unterschieden mehr nach den Gesichtspunkten der Heimatkunst und der literarischen Gruppen — die Kunstprosa der Neuklassizisten **Paul Ernst** und **Wilhelm von Scholz** wurde ja schon früher erwähnt —, so suchen wir jetzt nur noch nach der einzelnen Persönlichkeit, die sich auch in Roman und Novelle seelisch selbst entfaltete.

Da müßte man denn freilich zunächst auf die Heimatdichtung zurückgreifen, ebenso auf Hesses „Camenzind“ wie auf Frenssens „Jörn Uhl“, und dann ebenso auf Ricarda Huchs „Ursleu“ wie auf Gerhart Hauptmanns „Emanuel Quint“. Man kann die Literatur nicht in tausend Schubfächer verpacken und dann verschließen, man muß sie im einzelnen immer wieder hervorholen, denn sie lebt und bedarf der Luft. Man muß die Namen ordnen, so gut es in einer Übersicht möglich ist. An die zuletzt Genannten lassen sich sogleich zwanglos andere Dichter mit gleichen Namen anknüpfen. **Karl Hauptmann** (geb. 1858) hat u. a. den Entwicklungsroman eines Künstlers „Einhard der Lächler“ (1907) geschrieben, der von Tendenzen frei bleibt, und die beiden Vettern **Rudolf** (geb. 1862) und **Friedrich Huch** (geb. 1873) sehen ihre Aufgabe ebenfalls darin, die Charaktere in ihrem Werden, die Persönlichkeit in dem Hin und Her des Lebens zu studieren und zu gestalten. In demselben Jahre 1907 erschienen zwei ihrer bedeutendsten Dichtungen: von Rudolf „Die beiden Ritterhelm“, von Friedrich „Mao“. Anzureihen wären hier als durchaus selbständige Dichter **Richard Nordhausen** (ps. Caliban, geb. 1868) und **Waldemar Thymian** (geb. 1879).

Zu den Hauptvertretern des modernen Entwicklungsromans mit seiner Tagebuch- und Brieftechnik gehört **Cäsar Flaischlen** (geb. 1864), dessen „Jost Seyfried“ (1905) für viele den Ton angegeben hat. Dieses Werk war ursprünglich für die Bühne bestimmt und sollte die Trilogie vervollständigen, deren beide erste Teile die Dramen „Toni Stürmer“ und „Martin Lehnhardt“ bilden. Es wendet sich gegen jede Strömung und Kunsttheorie, sei sie naturalistisch oder symbolistisch, und will Kunst und Leben neu mit einander verbinden. In der Form stellt es eine seltsame Mischung von Prosa und Poesie dar, die vorbildlich weiter gewirkt hat und daher durch eine Probe hier vertreten sei:

> Komm, laß mich den Kopf dir in den Schoß legen ... so! ... und nun ...
> weißt du, nun ... wollen wir die Augen zumachen und ganz still sein und
> wie wir so oft träumten [träumen . . .
> in regnerischen Novembertagen,
> uns Mut zu machen:

wie schön es wäre: so an blauem Meer zu sitzen
hoch auf der Düne,
fröhliche Menschen am weißen Strand
und Sonne, Sonne über Meer und Land...
wie schön es wäre: unbekümmert einmal um morgen,
ohne rechnen zu müssen und sorgen,
glücklich zu sein
und uns des Augenblicks zu freun!...
Und dann...
du darfst sagen, wann!... dann wollen wir ganz schnell sie wieder aufmachen und ...
dann ist es so! dann ist es so!
wie im Märchen!
und noch viel schöner! noch viel schöner!
dann sitzen wir da:
hoch auf der Düne
unter rauschenden Föhren,
fröhliche Menschen am weißen Strand,
und Sonne, Sonne über Meer und Land!

Für die Poesie der Zukunft weiß der Seyfried ein viel besseres Mittel als die Führer der -ismen: „Neue Menschen gilt es zu werden! neue Seelen gilt es zu schaffen, neue Lebenswerte! Dann findet sich die neue Kunst von selber!" Auch **Paul Enderling** („Zwischen Tat und Traum") sucht neue Menschen und neue Ideale.

Einen der besten modernen Entwicklungsromane hat **Ernst Heilborn** (geb. 1867) mit dem „Josua Kersten" (1908) geschrieben. Es handelt sich da um einen Journalisten, der als unehelicher Sohn eines Dienstmädchens von reichen Eltern an Kindesstatt angenommen ist, aber unter dem Makel dieser Geburt und der Last der Verhältnisse bitteres Leid erfährt. Mit köstlicher Satire wird das Ästhetentum Berlins verspottet. Einige Partien nehmen es an humoristischer Kraft mit Freytags Lustspiel „Die Journalisten" auf. Heilborns übrige Romane „Kleefeld" (1899), „Der Samariter" (1901), „Die steile Stufe" (1910) und seine kleineren Erzählungen („Ring und Stab", 1905) sind durch den „Josua Kersten" allzu sehr in den Hintergrund gedrängt, die Linienführung aber ist in ihnen oft zarter und psychologisch feiner.

Bedeutendes Talent zeigen die soeben veröffentlichten Novellen **Richard Jahnkes** (geb. 1868), dessen fesselndes aphoristisches Weisheitsbüchlein „Von der Menschen Art und Unart" weite Verbreitung gefunden hat. Die vorliegende Sammlung, betitelt „Mein Freund Lindwurm und andere Erzählungen" (Bielefeld und Leipzig 1920), gewidmet Jahnkes Sohne, der im Weltkriege fiel, bietet neben Schwächerem Perlen erzählender Kunst. Heinrich Seidels Lieblingswort „behaglich", das bereits in der ersten Zeile auftaucht, deutet auf den gemüt- und stimmungsvollen Charakter dieser Erzählungen hin, in denen auch der Sonderling eine wesentliche Rolle spielt. Das tiefe Herzenserlebnis des Philologen und Pädagogen, wie es uns so anschaulich Hans Hoffmann nahegebracht hat, erscheint hier in ganz neuen, überraschend bildhaften Zügen. Aber andere Zeiten, andere Anschauungen sind es, aus denen Jahnke schöpft. In seinen Gestalten lebt der Geist der Gegenwart, und die schlichten Worte

Fritz Rademachers fassen die sozialen Probleme bei ihrer Wurzel. Ohne jene politische Einstellung, die so häufig von den Werken der Naturalisten abschreckte, wendet sich diese sittlich reine Prosa mit ihrem herzlichen Gefühlston auch an die jüngste Jugend, zumal da sie beschauliches Wandern durch Täler und Niederungen dem kühnen Flug zur Höhe vorzieht.

Auf ungewöhnliche Erfolge seiner Weltanschauungs- und Entwicklungsromane darf ferner schon heute der Danziger Pfarrherr von St. Marien **Arthur Brausewetter** (früher pseudonym A. Sewett, geb. 1864) zurückblicken. Wie gotische Dome, im Spitzbogenstil, reich ebenso an lichten und bunten Durchblicken wie an tiefen und schwermütigen Schatten, getragen von den Säulen völlig verinnerlichter Religiosität und inniger Liebe zur Heimat, streben seine Prosakunstwerke empor zum lichten Blau, das sie, wenn wir bei dem Bilde bleiben wollen, mit dem Jubellaut der Glocken grüßen. Genannt seien hier nur „Das Glück“ (1898), „Die Halbseele“ (1903), „König Lear“ (1905), „Die neue Göttin“ (1908), „Der Herr von Borkenhagen“ (1910), „Stirb und werde“ (1912), „Wer die Heimat liebt wie du“, „Don Juans Erlösung“, „Das neue Glück“ und „Die große Liebe“ (1918). Realist ist auch Brausewetter. Aber deshalb läßt er sich von irgendeiner Theorie weder die künstlerische Freiheit noch die leitenden Ideen nehmen.

In diese Reihe gehört sodann der herrnhutische Bubenroman „Gottfried Kämpfer“, der den bekannten Literaturhistoriker **Hermann Anders Krüger** (geb. 1871) zum Verfasser hat und ein Bild vielgestaltiger innerer Entwicklung gibt. Nicht viele verstehen es den religiösen Ton so behutsam und doch so voll anzuschlagen wie die nach Kunst und Weltanschauung letzten Endes doch recht verschiedenen Brausewetter und Krüger.

Im übrigen ist der Entwicklungs- und Weltanschauungsromane Legion. Man darf ja auch die Tatsache nicht aus dem Auge verlieren, daß Weltkrieg und Revolution ihren Einfluß ganz erst viel später auch künstlerisch geltend machen werden.

Beispielsweise ist es fraglich, wie sich in einer ferneren Zukunft die neue Jugend zu **Walter Bloems** (geb. 1869) vielgelesenen impressionistischen und zugleich nationalistischen Romanen über die Zeit von 1870/71 („Das eiserne Jahr“ usw.) verhalten wird. In dieser leichteren Unterhaltungsliteratur treten doch die Gestalten des alten Reichs lebendig und in frischer Anschaulichkeit aus dem politisch-historischen Rahmen heraus.

Weniger vom Wandel der Zeiten berührt werden Romane von zweifellos künstlerischem Wert, wie sie, meist mit einer menschlich-tief humoristischen Note, **Paul Oskar Höcker** (geb. 1865) geschrieben hat. Auch die Novellen und ausgesprochenen Humoresken dieses liebenswürdigen Gestalters werden wahrscheinlich die Flucht des Tages siegreich überwinden und überdauern. 1917 erschien sein bedeutsamer „Liller Roman“.

Wenn die Kunstprosa zur Unterhaltung auch weiterer Kreise beiträgt, so ist das an sich ein Vorzug, kein Vorwurf. Es kommt nur darauf an, welcher Art diese Unter-

haltung ist. Man darf sich darüber freuen, daß geistig hochstehende Frauen auch in dieser Richtung veredelnd an der Volksbildung mitarbeiten.

Von älteren Frauen verdienen da zunächst genannt zu werden **Sophie Junghans** (geb. 1845), **Hermine Villinger** (geb. 1849), **Emma Vely** (Pseudonym für Emma Simon, geb. 1848), **Margarete von Oertzen** (geb. 1854), **Luise Westkirch** (geb. 1853), **Emil Marriot** (Pseudonym für Emilie Mataja, geb. 1855) und **Elisabeth von Heyking** (geb. 1861), Bettina von Arnims Enkelin, die namentlich durch die „Briefe, die ihn nicht erreichten" (1903) ungeheure innere wie äußere Wirkungen erzielt, aber auch später noch schöne, künstlerisch berechtigte Erfolge gehabt hat. Jünger sind **Auguste Supper** (geb. 1867), die feinsinnige **Marie Eugenie delle Grazie** (geb. 1864), **Richard Nordmann** (Pseudonym für Margarete Langkammer, geb. 1866), **Nanny Lambrecht** (geb. 1868), deren Name an Bedeutung zusehends gewinnt, **Helene Christaller** (geb. 1872) und **Anna Schieber** (geb. 1872), die sich namentlich auch in kleineren Erzählungen bewährt hat.

Es bleibt uns noch übrig, auf zwei Originale der Literatur den Blick zu lenken, seltsame Erscheinungen, die aber durch Gedanken- und Gemütstiefe so viele andere übertreffen. Es sind die beiden Peter, Hille und Altenberg.

Peter Hille (1854—1904), ein Jugendfreund Heinrich Harts, war der Typus eines literarischen Vaganten — mehr noch als Otto Erich Hartleben —, eines wandernden Weltphilosophen, den es nirgends lange litt. Heute darbend, morgen kostend unter den Feinschmeckern, bald in diesem, bald in jenem Winkel Europas, in London, Amsterdam, Rom, Zürich, schleppte er in „braunen ungeheuerlichen Säcken", wie berichtet wird, seine ganze Habe mit sich, zu der vor allem Bündel mit beschriebenen Papierschnitzeln, Briefumschlägen und Zigarrentüten gehörten: das waren seine gesammelten Werke. Sein erster Roman „Die Sozialisten" erschien 1889. Den Hintergrund bilden England, Holland und Deutschland. Sein Erziehungsroman „Die Hassenburg" spielt in seiner Heimat Westfalen. Charakteristisch für den Dichter sind Skizzen und Aphorismen, wie es ja kaum anders sein konnte, besonders lyrisch-epische Prosaskizzen, an denen sich seine hohe Sprachkunst bewährte.

Eine ganz ähnliche Dichtungsart tritt bei **Peter Altenberg** (1859—1919) zutage, dem Wiener Bohémien, der für Kürschners Literaturkalender das Café Central, wo er seine Skizzen und Einfälle niederschrieb, als seine Wohnung bezeichnete. Begeistert für alles Schöne und Hohe der Welt, watete er durch ihre Niederungen, ohne die innere Reinheit und den poetisch verklärenden Blick zu verlieren. Von heftigen Seelenkämpfen bis zu seinem Ende zerrissen, bis in die letzten Tage hinein philosophierend, lachend, spottend, sinnend, träumend, zigeunerte er wie Hille im Grunde als ein großes Kind durch die Welt, die er nicht begreift, wie er von ihr nicht begriffen wird. Aber das stört seine Laune nicht, läßt seine Darstellung der Stimmungen in ihm nicht zu bitterer Klage werden. Er ist der Schöpfer des sogenannten Telegrammstils der Seele. Sein Hauptthema ist das Weib, von der geistig oder gesellschaftlich hochstehenden Dame bis zur Markthökerin und zur Dirne, seine einzige Auffassungsmöglichkeit das subjektive „Wie ich es sehe" (1896) oder „Was der Tag mir zuträgt" (1900). Wer

zählte wohl die Anekdoten über den unverwüstlichen Peter Altenberg, oder wer sammelte sie! Eine Probe seines Stils müssen wir doch wohl bringen, am besten aus seinem letzten erst nach seinem Tode herausgegebenen Buch „Mein Lebensabend" (1919). Da redet er von seiner Jugend: „Wo ich auch öffentlich lernte Zeit meines Lebens, ich verstand nie ein einziges Wort. Das war bei mir ‚pathologisch'. Es begann schon im Gymnasium. Ich hielt alles für chinesisch. Ebenso auf der Universität. Ich hielt vor allem alles für überflüssig und verzwickt... Ich vermißte die Arbeit gar nicht, mein Vater sagte, er wisse nicht, wohin ich steuere, aber es sei nicht seine Sache . . . Leider verstand er, wie viele, viele andere, kein Wort in meinen ‚Skizzen'. Er sagte: ‚dieser Viktor Hugo!' ‚Les Travailleurs de la mer', welche Phantasie. ‚Les Misérables', welche Spannung und Aufregung, ‚1813', welche Historie, ‚Han d'Islande', welche Katastrophe! Aber du, kaum fängt es an, ist es bereits zu Ende! Und um was dreht es sich?! Kein Mensch weiß es. Es tut mir leid, in das werde ich mich nie hineinleben! Wieviel verdienst du wenigstens mit diesen Sachen?" Am Schluß seiner Aufzeichnungen bekennt er freilich von sich selbst: „Wie dumm hast du gelebt oder vielmehr nicht gelebt, bist eigentlich nur so gleitend hingestorben."

Peter Altenberg ist sicherlich nicht allein, aber doch auch zu keinem Teile typisch für den Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts, in dem hier und da — und vielleicht ist das zu wenig gesagt — ein deutlicher Niedergang der Persönlichkeitswerte wie der dichterischen Gestaltungskraft unverkennbar ist. Vom Roman herab zum losen Gedankensplitter geht es rascher als von diesem wieder hinauf zum Roman, der indessen als poetische Gattung unvergänglich ist: haben doch gerade immer die Besten ihn als Kunstform in ihren reifsten Perioden gewählt.

3. Drama.

An der Heimatkunst ist auch das Drama beteiligt, aber doch nicht so, daß wir berechtigt wären, hieraus einen Hauptcharakterzug seines Wesens in den letzten Jahrzehnten zu folgern und unter diesem Gesichtspunkt wie bei Roman und Novelle die Gliederung zu beginnen, die großen Strömungen beiseite zu setzen. Es ist vielmehr ganz deutlich, daß diese, zumal der Naturalismus, sich vorzugsweise das Drama ausersehen haben, um ihre Kraft zu erproben und in greifbare Erscheinungen umzusetzen. Wir müssen daher zuerst nach München und Berlin zurückkehren, um den leitenden Faden zu finden, an dem wir das Drama der letzten Jahrzehnte in und neben den großen Strömungen bis zur Gegenwart verfolgen können.

In der Münchener Zeitschrift „Die Gesellschaft" kamen eigentlich nur zwei Dichter dramatisch zu Wort, Voß und Halbe, während Gerhart Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang" seltsamerweise damals zurückgewiesen wurde.

Richard Voß (1851—1918), als Erzähler schon erwähnt, hat sich auf der Bühne nur wenig durchgesetzt, obwohl er eine große Anzahl von Dramen geschrieben hat. In der „Gesellschaft" erschien die „Alexandra" (1886). Seine bekanntesten Stücke sind „Eva", „Mutter Gertrud" und „Jürg Jenatsch", wo er denselben Stoff wie C. F. Meyer in seiner Erzählung behandelt, ohne indessen bei gleichen Motiven

den grausamen Schluß — Lucrezia erschlägt, um den Vater zu rächen, den Geliebten — wahrscheinlicher zu machen. Es ist doch viel Äußerliches, rein Technisches an Voß' Dramen; sein bestes bleibt doch wohl sein Märchenspiel nach Andersen „Die blonde Kathrein" (1895), dem er drei einleitende Sonette voranschickte:

> Wie's denn auch ende — dies zerquälte Sein
> umzittert stiller Abendsonnenschein,
> ein Echo von verklung'nen sel'gen Tönen.

Wie lebhaft Voß an dem Treiben der Jüngstdeutschen teilgenommen hat, ist nur wenig bekannt. Künstlerisch gehört er kaum zu ihnen. Umgekehrt scheint Halbe in jenen Kreisen persönlich viel weniger verkehrt zu haben, während seine Dramen, wenngleich mit Freiheit, durchaus im naturalistischen Strome schwimmen.

Max Halbe (geb. 1865), neben Brausewetter der bedeutendste Dichter Westpreußens in den letzten Jahrzehnten, ist für viele leider nur noch der Dichter der dreiaktigen Liebestragödie in Prosa „Jugend", die im polnischen Westpreußen spielt und noch immer wie in dem Jahre ihres Erscheinens, 1893, ihren alten Zauber bewährt. Zwei Achtzehnjährige erleben und erleiden den ersten Frühlingsrausch hingebender Leidenschaft, wie er so nur ihrer gedankenlosen Jugend möglich ist. In dem Augenblick, als Annchens „Onkelchen", der weltkluge Pfarrer Hoppe, sich anschickt, aus dem Unheil der Gegenwart ein Glück für die Zukunft zu gestalten, fällt Annchen der Kugel des schwachsinnigen Bruders zum Opfer, die ihrem Hans gegolten hat, und büßt so doch noch ihrer Mutter Sünde viel schwerer, als es das ihr von dem asketischen Kaplan gewiesene Kloster vermocht hätte. Halbes „Jugend" kann man dauernde Jugend prophezeien, so lebensvoll und packend ist der Dialog, so selbstverständlich der Fortgang der Handlung, so gegründet auf Schicksal und Charakter zugleich. Vererbung und Milieu werden sorgsam in das Gesamtbild hineingestellt, ohne doch irgendwie aufdringlich einen Hilfsdienst für die Theorie des Naturalismus übernehmen zu wollen.

In seinen früheren Dramen „Ein Emporkömmling" (1889), „Freie Liebe" (1890) und „Eisgang" (1892) hatte der Dichter stärker den Themen und der Kunstauffassung der Zeit Rechnung getragen. Wie in den ersten beiden Fällen die Titel schon ahnen lassen, kommen die neuen Gedanken des Sozialismus zu ihrem Recht. Der „Eisgang" deutet im Bilde die wachsende soziale Bewegung an, die alle Dämme durchbricht, und ist in der Form ein naturalistisch vorbildliches Milieudrama, in dem das Zuständliche plastisch veranschaulicht wird. Es handelt sich um einen Eisgang auf der Weichsel, der noch in einem anderen Drama Halbes, dem „Strom" (1904), die äußere Handlung, die Voraussetzung des inneren Geschehens bildet. Auch dieses Stück kann sich sehen lassen, man begreift nicht, wie Halbes spätere Dichtungen von soviel minderwertigen anderer Dramatiker in den Hintergrund gedrängt werden konnten. Die Brüder Doorn und der alte Ulrichs sind prächtige, aus der Wirklichkeit gegriffene Gestalten, sie sind sicher, von allen verstanden zu werden. „Haus Rosenhagen" (1901) gehört zu den bühnensichersten Dramen, die wir überhaupt besitzen. Viel bekannter ist „Mutter Erde" (1898) — der Titel erinnert an Sudermanns „Heimat" —, mit der aber bereits ein Nachlassen dramatischer Kraft sich ankündigt, obwohl dieses Stück früher

fällt. Genannt seien hier nur noch das balladenhafte „Tausendjährige Reich“ (1900), die Dichterkomödie „Walpurgistag“ (1903) und die dramatische Legende „Schloß Zeitvorbei“. Niemals aber sollte man vergessen, daß wir in Halbe einen Dramatiker besaßen und vielleicht noch besitzen, der neben Hauptmann und Sudermann an die dritte Stelle gehört. 1918 ist der erste Band seiner Gesammelten Werke in München erschienen.

Von dem Drama der Berliner Naturalisten wurde schon gesprochen, auf ihm beruht ja der ganze Erfolg der Bewegung. Wie sollte man sich den deutschen Naturalismus ohne Holz-Schlafs „Familie Selicke“, Hauptmanns „Vor Sonnenaufgang“ oder ohne die Begründung der „Freien Bühne“ wohl vorstellen! Nur solche Dramatiker also kommen noch in Frage, deren Dichtung, ohne zu führen, sich in oder hart neben der naturalistischen Strömung befindet und erheblich über die große Menge der Mitläufer hinausragt.

Hochgeschätzt von Gerhart Hauptmann als allein ernstlich Mitstrebender ist da zuerst **Georg Hirschfeld** (geb. 1873) zu nennen. Aber er hat doch nicht gehalten, was sein Drama „Die Mütter“ (1896) zu versprechen schien: Robert Frey, der sein Vaterhaus verläßt, um seiner Kunst und seinem Mädchen, einer Arbeiterin, zu leben, kehrt nach dem Tode seines Vaters zu seiner Mutter zurück, ohne zu ahnen, daß seine Geliebte, die ihn frei gibt, sich für ihn opfert, da sie selbst Mutter zu werden hoffen, fürchten darf. Mütter — es war so recht ein naturalistisches Problem, das in anderer Form auch in Hirschfelds nächstem Drama „Agnes Jordan“ (1898) erscheint. Von den späteren Stücken verdient besonders das Märchendrama „Der Weg zum Licht“ (1902) genannt zu werden.

Von den Naturalisten des Aus- und Inlandes, besonders wohl von Hauptmann, beeinflußt war ferner **Max Dreyer** (geb. 1862), dessen „Probekandidat“ (1899) seinen Namen eine Zeitlang geradezu volkstümlich machte. Aber diese poetische Verherrlichung der überzeugungs- und opferfähigen Bekenntnistreue ist vielleicht am wenigsten geeignet, den Dichter in seinen Beziehungen zum Naturalismus zu charakterisieren. Da muß man zurückkehren zu seinen Dramen „Drei“ (1893) und „Winterschlaf“ (1895). Auch später aber bleibt Dreyer nicht ganz frei von Übertreibung und Effekthascherei — man lese etwa „Des Pfarrers Tochter von Streladorf“ (1909), ein modernes Seitenstück zu Bürgers „Des Pfarrers Tochter von Taubenhain“.

Es könnte seltsam scheinen, daß wir erst jetzt **Karl Hauptmann** (geb. 1858) berühren, obwohl seine Dramen durch ihre sorgsame Zustandsschilderung und Wirklichkeitsfreude und durch ihr Heimatkolorit, das schlesische Gelände und den schlesischen Dialekt, denen seines jüngeren und berühmteren Bruders Gerhart so nahe stehen. Aber seine Kunst rückt bei schärferem Zusehen erheblich von der naturalistischen ab, wenn er auch immer entschieden realistisch verfährt. In seinen Betrachtungen „Aus meinem Tagebuch“ (1900) sagt er: „Das, was letzten Endes im Innersten wirklich werden will in der Kunst, wird doch immer der weite Horizont aus der Vogelschau, der offenbarte Geist im Zusammenhang sein.“ Ein schärferer Gegensatz beispielsweise zu Zolas Theorien läßt sich kaum denken, und als Erzähler — sein „Einhard der Lächler“ wurde schon früher genannt — ist er auch mit großem Vorteil dem Franzosen

gegenüberzustellen. Bedeutende Gestaltungskraft läßt sich ihm auch dramatisch nicht absprechen. Sein Schauspiel „Die Bergschmiede" (1901) mit dem ewig jungen Faustthema wird freilich von keinem anderen seiner Stücke erreicht, auch nicht von der vieraktigen Tragödie „Die Austreibung".

Viele wären hier anzureihen, **Joseph Ruederer** (geb. 1861) mit seinen naturalistischen Bauerndramen, **Ernst Rosmer** (Ps. für Elsa Bernstein geb. Porges, geb. 1866), **Philipp Langmann** (geb. 1862) und andere. Aber auf Vollzähligkeit kann es bei solchen dichterischen Werten, die doch nicht bleiben, am wenigsten ankommen. Rosmer und Langmann sind Österreicher und weisen im besonderen nach Wien, wohin nun auch wir zunächst die Blicke lenken müssen, zu Bahr und Schnitzler, mit denen wir weiter vom Naturalismus abrücken.

Hermann Bahr (geb. 1863) behauptet triumphierend in jeder Literaturgeschichte seine Persönlichkeit: es ist ganz unmöglich, ihm anders als ratend, deutend, entwicklungsgeschichtlich nahezukommen. In jedem Jahr scheint er ein anderer zu sein. Paris, die französische Kunst eröffnete ihm ein neues Leben, wenngleich er später selbst gestand, daß im Grunde seine drei Berliner Jahre von 1884 bis 1887 alles, was er sei, aus ihm hervorgeholt hätten. Zuerst ist er Naturalist und Sozialist, dann überwindet er diesen „großen sozialistischen Dusel": „als ob gerade die Arbeiter weniger Gesindel wären, als es schon mal unter den Menschen Brauch und Herkommen ist". Seine Vorbilder sind die Goncourt und Stendhal, dessen „Rouge et noir" für ihn das Buch der Bücher ist. Den Dekadenten, zumal Verlaine, Huysmans, Wilde streut er eine Weile Palmen, dann wieder anderen. Und wer vermöchte seinen Dramen und Erzählungen nachzugehen in der Absicht, ein Gesamtbild seiner künstlerischen Persönlichkeit zu erhalten! Das Beste an seinem Schaffen ist die anregende Wirkung auf die Kunst der Zeit, sei es in der Form der Kritik, des Essais oder auch der eigenen Dichtung. Wer es in diesem Grade vermag, hellhörig Stimmführer für einander ablösende Epochen und Perioden zu werden, der hat so gut wie andere Künstler für mehr als ein Menschenalter gelebt.

Eine ganz andere Persönlichkeit ist der Wiener **Arthur Schnitzler** (geb. 1862), der sich durch seine Dialogsammlung „Anatol" („Sieben dramatische Bilder", 1892) einführte, dann außer Novellen („Sterben", 1892) und Romanen („Der Weg ins Freie", 1908) eine große Reihe von Dramen schrieb, u. a. 1894 „Das Märchen", 1896 „Liebelei", 1899 das Revolutionsdrama von 1789 „Der grüne Kakadu", 1901 „Der Schleier der Beatrice", 1903 „Der einsame Weg", 1905 „Der Ruf des Lebens". Auch Schnitzler kommt vom Naturalismus, zumal von Ibsen her, wenn man dabei an die psychologische Beobachtung und Ausdeutung des Wirklichen denkt. Typisch dafür ist die vorhin absichtlich erwähnte Novelle „Sterben", wo ein Lungenkranker, der nur noch ein Jahr zu leben hat, wünscht, daß sein Mädchen ihm fern bleibe und lebe, während sie mit ihm sterben möchte und bei ihm bleibt, bis sich dann allmählich beider Wünsche in ihr Gegenteil verkehren. Das ist ja die Bahn, auf der Hebbel mit seiner Judith voranschritt und Ibsen folgte. Aber Schnitzlers Wesen ist damit nicht gekennzeichnet. Weder Bahr noch die Naturalisten haben diese Stimmungskunst, diese leisen, oft melancholischen Klänge, die dann abgelöst

werden von einem harten Laut der Skepsis, der bitteren Lebenserfahrung und Menschenkenntnis. Von Schnitzler läßt sich sagen, daß niemand, der ihn nicht selbst liest, eine einigermaßen zutreffende Vorstellung von ihm haben kann.

Schnitzler ist ein Bindeglied zwischen Naturalismus und Neuromantik, zumal auf dramatischem Gebiet. **Hofmannsthal** und **Hardt** sind wir als neuromantischen Symbolisten bereits begegnet. Beide gestalten vorwiegend dramatisch. Im Prachtkleide schreiten ihre Versdialoge einher. Wie weit das Drama der Zukunft diesen Führern wird folgen können, ist zum großen Teil eine Frage einmal der Entwicklung der inneren Menschheitskultur und sodann der Bühne.

In kunstvoller Sprache hat **Eduard Stucken** (geb. 1865) dramatisch die mittelalterliche Artussage, namentlich durch seinen „Gawan" und „Lanzelot", neu belebt. Aber man soll nichts verschwören: vielleicht beschert er wie Gerhart Hauptmann uns noch einmal mexikanische Dramen — führt doch bereits seine neue bedeutende Romantrilogie „Weiße Götter" nach Mexiko, wo auch sonst deutsche Dichter der Gegenwart sich anzusiedeln beflissen sind. Fest steht jedoch, daß gerade das deutsche Mittelalter mit seinen Mysterien Stuckens Gestaltungsprinzip und Formensinn weit entgegenkam. Ein ganz eigenartiges Talent fand da den rechten Nährboden.

Der altdeutschen Sage entnahm auch **Friedrich Lienhard** (geb. 1865) Motive für seine Dramen. Bei ihm erfreut die stärkere Betonung des vaterländischen Gesichtspunktes. Aus jüngstdeutschen Kreisen heraus ist er selbständig fortgeschritten zum nationalethischen Drama, dessen das deutsche Volk immer bedürfen wird. In Lienhards dramatischem Kranz blühen die literarischen Erinnerungen besonders des Thüringer Landes fort, geknüpft an Namen wie Ofterdingen, die heilige Elisabeth und Luther, und der Verfasser der Schrift „Das klassische Weimar", der lebhafte Förderer der Goethe-Gesellschaft, hat natürlich auch den Weg zur neudeutschen thüringischen Blüte gefunden. Darüber hat der Elsässer aber seinen „Gottfried von Straßburg" nicht vergessen. Wer Lienhard heute hört und liest, denkt dabei freilich nicht an sein sozialistisches Drama „Weltrevolution" aus den letzten achtziger Jahren.

Auf neuromantischen Pfaden kommen wir indessen nicht eigentlich zu Lienhard, wohl aber zu **Karl Gustav Vollmöller** (geb. 1878), der zu der Gruppe um Stefan George gehörte. Als Schwabe — er ist in Stuttgart geboren — mag er von vornherein stärker als andere Neigung und Anlage für diese Klänge mitbringen. Besonderes Aufsehen hat er durch sein phantasievoll unheimliches Nachtstück „Katherina Gräfin von Armagnac und ihre beiden Liebhaber" erregt.

Der ebenfalls früher zitierte romantisch gerichtete Lyriker **Rainer Maria Rilke** hat einige Dramen („Ohne Gegenwart" 1898. — „Das tägliche Leben" 1902) geschrieben, in denen sich seine Sprachmelodie und seine Gedankentiefe nicht verleugnen.

Das neuromantische Drama ist nicht auf seine Begründer und ersten Vertreter beschränkt geblieben. 1901 versammelten sich auf dem hochgelegenen Rohns bei Göttingen eine Anzahl junger Poeten und veranstalteten harmlose Sängerkriege. Dramatiker unter ihnen war allein **Hans Fritz von Zwehl** (geb. 1883), der Sohn des bekannten Eroberers von Maubeuge und späteren Gouverneurs von Antwerpen. Zwehl

kleidet die Gestalten seiner Dichtungen mit Vorliebe in die Prachtgewänder der Sage oder längst versunkener Geschichtsepochen, um die neuromantischen Probleme der Liebe und des Todes in ihrer unendlichen Wiederkehr als ewig empfinden, sich und andere durch die Farbenglut des Bildes berauschen zu lassen. Der fatalistische Pantheismus und die künstlerisch vollendete Durchbildung der Sprache erinnern an Rilke und Hofmannsthal. Aber wenn eine der Frauen in dem Drama „Charybdis" von den Elementen sagt:

> Sie folgen dem, was sie beseelt, das köstlich
> und sinnlos ist und endlos wie auch wir
> und haben keine Stimme, um zu fragen,
> ob wir daran zugrunde gehn, ob nicht,

so spricht sich darin eine schmerzlich verlangende Freude am Leben aus, die von der müden Resignation Hofmannsthals und der Gottergebenheit Rilkes gleichweit entfernt ist. Auch Zwehl strebt Wirkungen an, die denen der Musik nahekommen. Er vermeidet es aber, das Wort allein um des Klanges willen anzuwenden, und schließt sich damit enger an die frühere Überlieferung an. Er hüllt die Gedanken nicht in Mystik, sondern webt ihnen ein sprachliches Gewand, das sich ihren Formen bis zur kleinsten Biegung anschmiegt. Durch die Klangfarbe und durch den leidenschaftlich bewegten Rhythmus sucht er auch die feinsten Seelenregungen und Stimmungen zu übertragen und zugleich den Gedankeninhalt kristallklar hervortreten zu lassen. Veröffentlicht hat er bisher sechs Dramen: 1905 „Hortense", 1906 „Die schöne Mirjam", 1911 „Persephone", 1913 „Charybdis", 1916 „Opal", 1918 „Godiva". Alle diese Dichtungen haben einen mehr balladesken als eigentlich dramatischen Charakter, sind aber doch so sehr für Auge und Ohr geschrieben, daß sie fast durchweg an größeren Bühnen zur Aufführung gelangten.

Im weiteren Umkreise des neuromantischen Dramas stoßen wir etwa auf dasjenige Eulenbergs und Kysers, ohne damit jedoch irgendwie Schulbegriffe feststellen zu wollen.

Herbert Eulenberg (geb. 1876) teilt mit der Neuromantik die Betonung der Gefühls-, Phantasie- und Traumwerte. Aber die Leidenschaft seiner Charaktergestaltung und seiner Sprache ist doch von der stillen, weltverlorenen Träumerei und der Beseelung romantischer Art recht weit entfernt. Eher könnte man die Stürmer und Dränger und ihr großes Vorbild Shakespeare zum Vergleich heranziehen. Das Ungewöhnliche, Dunkle, Rätselhafte ist sein Gegenstand. Von der „Anna Walewska" (1899) bis zur „Cassandra" (1903) geht eine Glutwelle, in der das menschliche Ich verbrennt, weil es nur allzusehr ein Ich, eine allein durch sich selbst bedingte Lebenskraft war. Und doch: auch im Unmaß ihrer Erscheinungslinien wachsen diese Figuren nicht aus der Wirklichkeit heraus in ein Wolkenreich hinein, sie bleiben unseres Blutes und Geistes.

Manches hiervon gilt auch für einen anderen bedeutenden Dramatiker, den Westpreußen **Hans Kyser** (geb. 1882), der in seiner künstlerischen Entwicklung bei seiner Tragödie „Medusa" (1910) nicht stehen geblieben ist. Mit der „Erziehung zur Liebe"

(1913) und der erneuten Dramatisierung der tragischen Charlotte-Stieglitz-Geschichte aus der jungdeutschen Zeit ist er weiter geschritten, namentlich zu einer bewußteren, reineren Stilkunst.

Eulenbergs und Kysers Formenkultus erinnert bisweilen an die schon besprochenen Neuklassizisten **Paul Ernst, Wilhelm von Scholz** und **Samuel Lublinski.** Näher indessen als Kyser und Eulenberg, die doch zu ganz andern Zielen wandern, kommt einmal der Neuklassizistik der junge Dramatiker **Friedrich Bartels** (geb. 1877), dessen „Widukind"-Tragödie (1905) zwar nicht gerade Sophokles zum Muster nimmt, aber doch beispielsweise vom Naturalismus aus überhaupt kaum noch zu erreichen ist. Seine Gegenwartstragödie „Freie Menschen" (1911) dagegen scheint zu Ibsens und Hauptmanns Welt- und Kunstanschauungen zurückkehren zu wollen. Anzureihen wäre hier noch der nicht unbedeutende Wiener Dramatiker **Richard Beer-Hofmann** (geb. 1866).

In einer Zeit, die es an Verworrenheit künstlerischen Wollens mit jeder früheren aufzunehmen vermag, und die, so oder so, letzten Endes immer nach der Wahrheit suchte, mochte sie auch nur die des Geistes, nicht der körperlichen Wirklichkeit sein, war es selbstverständlich, daß sich die Satire, die Parodie, ja die Karikatur einstellte. Zumal der Naturalismus mußte unwillkürlich zum Grotesken drängen.

Hermann Reich (geb. 1868), der Entdecker des alten Mimus, des Volksschauspiels der Antike — und seines Klassikers Philistion —, des Urdramas prähistorischer Zeiten, das mit seinen Narren und Clowns, seiner aus Prosa, Sprechvers und Lied gemischten, also Shakespearischen Form alle Bühnen des griechisch-römischen Weltreichs beherrschte, ist dem bestimmenden Einfluß dieser Literaturgattung auf das Kunstdrama durch das Mittelalter über das indische und orientalische Schauspiel nachgegangen über Hrotsvith und das Mysterium bis auf Shakespeare — Eselmimus im „Sommernachtstraum"! —, Molière und weiter bis zu Goethes „Faust" oder gar Hauptmanns „Versunkener Glocke". Vom Mimus erwartet Reich geradezu eine Erneuerung und Verjüngung der dramatischen Kunst. Er spricht von der Renaissance des Mimus, der, verschmolzen mit klassischem Drama und Mysterium, das neue Drama der Welt begründen soll. In seinem von dionysischem Rausch beseelten Drama „Die Flotte" (1918), einem Hymnus auf den Heldenkampf des deutschen Volkes unter dem Bilde der Perserkriege und des Themistokles — der aber nicht nur als ein Heros der Freiheit, sondern zugleich als ein göttlicher Streiter für die Akropolis des Geistes auftritt —, weist Reich den mimischen d. h. possenhaft karikierenden Zügen zwar nur untergeordneten Rang zu; und es ist bezeichnend, daß der mimische Clown Krokodeilos die verständnislose Masse gegenüber dem Einen, Großen: dem Themistokles, vertritt. In seiner neuesten Tragödie „Ardalio" jedoch sind Mimus, klassisches Drama und Mysterium als künstlerische Gedankeneinheit gleichmäßig herausgearbeitet: der heroische Kampf zwischen dionysischem und galiläischem Menschentum in Ardalios Seele endet in tragisch-mystischer Verklärung, begleitet von dem Klang der silbernen Glöcklein an der Narrenkappe des Mimus. Diese Verschmelzung mimisch-burlesken und heroischen Wesens zeigt sich gleichfalls in Reichs Erzählung von seines Freundes Paul von Winterfeld wundersamem Leben und Sterben und der Traumliebe des modernen Eremiten und Mönches

der Arbeit zu einer neueren Dichterin. Mimus und Novelle sind ja ohnehin, wie Reich festgestellt hat, weltliterarisch eng verbunden!

In welcher Richtung diese bedeutenden Gedankengänge und Schöpfungen die Entwicklung des Dramas beeinflussen werden und können, steht dahin. Es ist nicht ausgeschlossen, daß die Auflösung des Dramas als einer besonderen Kunstgattung, sofern sie außerhalb der Bühne als solche auftritt, dadurch beschleunigt wird. Immerhin: die Tragödie des Heldentums auf mimischem Untergrunde ist ein neuer Weg, den das ernste, des naturalistisch-sozialistischen Nachahmens und Predigens überdrüssige Drama gehen könnte, wenn sich die Weltgeschichte ihm nicht hemmend entgegenwirft, und zugleich eröffnet der schalkhafte Mimus selbst einen Ausblick auf weitere Entwicklungsmöglichkeiten des Lustspiels, das als Verspottung der Kehrseite den hohen Ernst jenes schon von Nietzsche vorgedachten dionysischen Rausches in der tragischen Kunst zu fördern vermag. Hier könnten manche Strömungen zusammenlaufen, auch der Naturalismus, denn das ist sicher: ohne sein Auftreten wäre der moderne Mimus weder poesie- noch bühnenfähig. Auch Hauptmann ließe sich, zumal mit seinen Lustspielen im Stil des „Biberpelz“ wie mit seinen Künstlerdramen, in diese Richtung einordnen, und seine sozialistisch orientierten Tragödien tragen ebenso wie seine faustischen Stücke — ist doch auch Goethes Mephisto eine mimische Figur: der dummkluge Teufel! — mimische Züge, etwa „Schluck und Jau“ sowie „Und Pippa tanzt“. Gelegentlich hat Hauptmann selbst ja auch den Mimus und Philistion erwähnt, indem er dadurch seinen Dank für die von Reichs Forschungen erhaltene Anregung zum Ausdruck brachte.

Aber nicht zu Hauptmann kommen wir aus diesem Gedankenkreise zuerst, sondern zu dem Münchener **Frank Wedekind** (1864—1918), in dem der alte Mimus tatsächlich wieder auferstanden zu sein scheint, ohne daß er sich selbst dessen bewußt gewesen wäre. Unter dem mimischen Gesichtspunkt versteht man Wedekinds Grotesken viel besser. Ein paralleles Beispiel läßt sich in dem jüngst ins Leben gerufenen „Dadaismus“ finden, der hohnvoll aus den Urlauten der Menschheit, wie sie der Säugling in seinem „da — da“ lallt, eine neue Richtung ableitet und dadurch mit den übrigen dreist geschaffenen -ismen in spöttischen Wettbewerb tritt. Von dieser kritischen, künstlerisch negativen Seite muß man auch Wedekind sehen, wenngleich er doch mehr sein möchte, als ein Geist, der nur verneint. Betrachtet man aber die Art seiner Lebensbejahung näher, so ergibt sich freilich nichts Bleibendes außer der voraussetzungs- und bedingsfreien Sinnenfreude. Das zeigen seine bedenkliche Kindertragödie „Frühlings Erwachen“ (1906) wie sein „Erdgeist“ (1902) und die anderen Dichtungen, die jetzt in der sechsbändigen Ausgabe seiner Werke vereinigt sind. Es ist gut, solange man kritisch Gedachtes auch als gewollte Grotesken kritisch aufnimmt. Aber welcher Unbefangene vermöchte das bei Wendlas jammervollem Schicksal! Ahnungslos ist das 14 ½ jährige Mädchen der Leidenschaft des Knaben Melchior auf dem Heuboden zum Opfer gefallen, und nun steht der Arzt an ihrem Lager, um ihr gegen die Bleichsucht Pillen zu verordnen, mit denen er „die eklatantesten Erfolge“ erzielt hat. Das ist der reine Mimus, aber das Hohngelächter der Weltschöpfung, die diesem Kinde vorzeitig zum Kinde verhalf, erstickt im Weinen. Wedekinds Welt ist

der Umkreis des Geschlechtstriebes als solchen. Das Tierische, Frivole soll ihm dazu dienen, ewige Gesetze klarzulegen. Eine neue Moral will er schaffen, deren höchstes Gebot die Schönheit ist. Aber der eigenartige Charakter dieser ganz auf Sinnlichkeit gestellten Stücke, die zum Teil ja doch nichts anderes sind als naturalistische Karikaturen, bringt es mit sich, daß wir höchstens an die Ehrlichkeit solcher poetischen Absichten, aber nicht an solche Ideale glauben, geschweige denn an die Mittel, mit denen sie verwirklicht werden sollen.

Halb Sturm und Drang, halb wiedergeborener Mimus, das ist Wedekind, das ist in anderer Weise **Hanns von Gumppenberg** (geb. 1866), der sich ein Vergnügen daraus gemacht hat, in einzelnen burlesken Dichtungen die Hauptströmungen, Naturalismus und Symbolismus, zu parodieren. Ibsens „Frau vom Meere" erschien jetzt als „die Frau von der Isar". Die „Elf Scharfrichter", die drei Bände „Überdramen" sowie lyrisch sein „Teutsches Dichterroß, in allen Gangarten vorgeritten", sind köstlich zu lesen. In seinen nicht satirischen Dramen, die weniger bekannt sind, sucht er eine neue Weltanschauung festzuhalten, die er im Mystizismus findet. Nach einer Messiastragödie (1890) und anderen Stücken seiner Frühzeit veröffentlichte er Illusionsdramen aus fernen Zeiten wie Wilhelm von Scholz oder Hans Fritz von Zwehl. In indischer Vorzeit spielt z. B. „Alles und Nichts" (1894), in keltischer „Die Verdammten" (1901). Ein Trugbild ist das Leben, man kann nur entsagen, sich opfern für andere oder lachen und genießen. Was wirklich ist, das ist unbegreiflich, zu ahnen nur von dem Metaphysiker, zu schauen vielleicht von dem Mystiker oder gar dem Spiritisten. Außerdem hat Gumppenberg große historische Dramen und kleine leichte Spiele („Die Minnekönigin", 1894) geschrieben. Im ganzen steht er doch der Romantik am nächsten.

Im historischen Drama sind glücklicher gewesen **Hermann Anders Krüger** (geb. 1871), der Verfasser des früher erwähnten Romans „Gottfried Kämpfer", mit seinem Drama „Der Kronprinz", wo es sich um den vielbehandelten Gegensatz zwischen Friedrich II. und seinem Vater handelt, **Otto Erler** (geb. 1873) mit seinem „Zar Peter" und **Adalbert von Hanstein** (1861—1905) mit dem Stück „Um die Krone". Doch diese vereinzelten Erscheinungen vermochten nicht, ihre Verfasser zu großen Dramatikern zu stempeln.

Jedoch von dem Mimus, von Wedekind und Gumppenberg führt uns der Weg zunächst zum „Überbrettl" **Ernst von Wolzogens** (geb. 1855). Im Jahre 1900 nach dem Vorbilde des höheren französischen Kabaretts gegründet, hat das Überbrettl nicht lange gelebt, so volkstümlich es auch wurde, namentlich durch Bierbaums „Lustigen Ehemann" und Liliencrons „Die Musik kommt". Durch sein lustiges Bohèmedrama „Das Lumpengesindel" (1892) für dieses Unternehmen eingeführt, vermochte doch auch Wolzogen, Verfasser vieler Erzählungen, Dramen und Gedichte, auf die Dauer nicht scharf die Grenzlinie zu ziehen zwischen dem Leichten und dem Seichten. Dazu traten geschäftliche Hemmnisse. So erging es seiner sehr ernst auf die Veredelung des Geschmacks abzielenden Dilettantenbühne nicht besser als Liliencrons Buntem und Bierbaums Trianontheater. Immerhin war das Überbrettl der gegebene Ort für alle möglichen Grotesken, Parodien und mimischen Possen.

Schwer und hart heben sich von diesen neuere Dramen ab, die in dem durch den großen Naturalismus Europas geschaffenen Boden wurzeln, aber frei und eigenkräftig aufstreben zu lichter Höhe, wo die Ideen thronen über dem Niedrigen und Vereinzelten: die Dichtungen **Erich Schlaikjers** (geb. 1867) und **Karl Streckers** (geb. 1862), vor allem aber Schmidtbonns, Schönherrs und Stavenhagens.

Wilhelm Schmidtbonn (Pseudonym für Willi Schmidt aus Bonn, geb. 1878), bekannt auch als Verfasser von rheinischen Novellen („Uferleute", 1903. — „Raben", 1904), die den Einfluß des Naturalismus nicht verleugnen und zugleich ein Stück Heimatkunst darstellen (z. T. Klara Viebig gewidmet), hat dramatisch zuerst durch seinen „Grafen von Gleichen" (1908) einen entscheidenden Erfolg errungen, obwohl dieses Stück nicht sein erstes war („Mutter Landstraße", 1901. — „Die goldene Tür", 1904). Spätere Dramen wie „Der Zorn des Achilles" (1909) und „Der verlorene Sohn" (1912) haben sein poetisches Können in erfreulichem Wachsen gezeigt. Auch im Lustspiel („Der spielende Eros", 1911) und in der Tragikomödie („Hilfe! Ein Kind ist vom Himmel gefallen", 1910) hat er eine glückliche Hand bewiesen. Der epische „Lobgesang des Lebens", mit dem Orpheus sich dem Reich der Toten nähert (in den 1911 erschienenen Rhapsodien), darf als der seinige gelten, so düster auch manche der von ihm mit realistischer, z. T. naturalistischer Beobachtungstreue gezeichneten Bilder sind. Am Ende gilt doch sein Wort:

> In dein Boot, Tod, spring ich!
> Platz, ihr Toten,
> dem Blumenbekränzten!
> Daß ich nicht falle
> und mir die goldene Harfe nicht zerspringt.
> Freude bring ich!

Die Verbindung des Realistischen mit dem Romantischen darf man bei Schmidtbonn nicht übersehen. Ähnlich verhält es sich bei **Karl Schönherr** (geb. 1868 zu Axams in Tirol), der obenein ja ebenfalls der Heimatdichtung zuzurechnen ist und dieser — ebenso wie gelegentlich Schmidtbonn — noch besondere, durch Hauptmanns naturalistisches Drama freilich bereits überlieferte Dienste mit der Anwendung des Dialekts erweist. Zuerst mehr Prosaiker und Lyriker, hat er sich im zwanzigsten Jahrhundert mehr und mehr dem Drama zugewandt. Seine großen Erfolge begannen erst 1907 mit dem Lustspiel „Erde", dessen dialektisch ausgesprochener Volkshumor lebhaft an Anzengruber erinnert, und setzten sich dann fort mit dem Trauerspiel „Glaube und Heimat" (1910). Dieser Titel ist für Schönherr von typischer Bedeutung, denn der Dichter wirft mit Vorliebe irgendeine große Menschheitsfrage auf und beantwortet sie dadurch, daß er zwei Motive, zwei Mächte einander gegenüberstellt. „Glaube und Heimat" ist im besonderen die „Tragödie eines Volkes" zur Zeit der Gegenreformation in den österreichischen Alpenländern, aber die Bauern Rott sind derbkräftig aus dem Leben der Gegenwart gegriffen. 1915 erschien das abstoßende Drama „Der Weibsteufel" mit freilich wunderbarer Einfachheit im Aufbau: es treten in allen fünf Akten nur drei Personen auf, ein Mann mit seinem Weibe und ein Grenzjäger, und der Schauplatz bleibt dieselbe

Stube, in der schließlich das tolle Weib über den toten Mann und dessen Mörder triumphiert: „Ihr Mannsteufel. Euch ist man noch über.“ Ein erfreulicheres Bild bietet das deutsche Heldenlied „Volk in Not“ (1916), eine neue Andreas-Hofer-Tragödie, die der Weltkrieg ins Leben rief. In der Zeit Dürers ist das etwas verworrene vieraktige Volksmärchen „Das Königreich“ (1908, neue Ausgabe 1917) gedacht, in dem ebenfalls der Dialekt seine Stelle gefunden hat. 1919 erschien die dreiaktige „Kindertragödie“.

In derselben Linie, die zu Anzengruber zurückführt, steht nach Auffassung und Ausdruck (Dialekt) der früh verstorbene **Fritz Stavenhagen** (1876—1906), ein Meister namentlich auf dem Gebiet der modernen, naturalistisch bedingten Bauernkomödie („De dütsche Michel“, „De ruge Hoff“), in der es oft derb genug hergeht. Ob Stavenhagen ein lebensfähiges niederdeutsches Volksdrama hätte begründen können, steht dahin.

Das Lustspiel hat auch in den letzten Jahrzehnten nur geringen Erfolg in Deutschland gehabt. Von den Possen **Oskar Blumenthals** (1852—1918) finden wir den Weg zur Komödie mit ernstem Hintergrund nur mit Hilfe des Naturalismus, zumal Gerhart Hauptmanns.

Nicht nur als überaus wirksame Bühnenstücke sind zu würdigen die — wenngleich konventionell gebauten — Lustspiele **Ludwig Fuldas** (geb. 1862), der ja auch als ein Meister der Übersetzung z. B. Molières und als Mitbegründer des modernen Märchendramas („Der Talisman“, 1893) zu rühmen ist. In der technischen Beherrschung des Wortes und Verses nehmen es in der Gegenwart nur wenige mit ihm auf. Wenn ein Lustspiel wie „Die Zwillingsschwester“ (1901) trotz der Unwahrscheinlichkeit des Motivs — eine Frau wird von ihrem Manne nicht erkannt und mit ihrer Schwester verwechselt! — sich sogar auf der Bühne durchzusetzen vermochte, so ist das ein Zeichen für die instinktive Sicherheit des Dichters, der mit seinem engeren Publikum, dem der Berliner Intelligenz, in seiner liebenswürdigen Weise spielend verkehrt.

Satirisch gefärbt sind die Komödien **Ludwig Thomas** (geb. 1867), der freilich mehr durch seine köstlichen „Lausbubengeschichten“ (1904) und andere Einfälle Peter Schlemihls (so auch in dem Witzblatt „Simplizissimus“) die Öffentlichkeit für sich gewonnen hat. Genannt seien seine Lustspiele „Die Lokalbahn“ (1902) und „Moral“ (1909).

Das Drama der Gegenwart ist noch immer ein ungelöstes Problem. Was hinter den Kulissen vorgeht, ist oft wesentlicher als die Aufführung. Dazu kommen die Schlagworte, Schulbegriffe, die Reklame in jeder Form, die bühnenmäßige Ausnutzung sexueller Motive, um ein klares Urteil zweifelhaft zu machen oder gar zu verhindern. Das Theaterbild der letzten Jahre ist — von Ausnahmen natürlich abgesehen — so unerfreulich wie selten ein früheres.

Zum Teil hat sich der Expressionismus, von dem im vorhergehenden (13.) Buche gesprochen wurde, auch des Dramas bemächtigt, bisweilen schon an Äußerlichkeiten zu erkennen. Wenn aber beispielsweise die Personennamen weggelassen und — wie in

Walter Hasenclevers (geb. 1890) „Sohn" — ersetzt werden durch allgemeine Bezeichnungen („Der Vater, der Sohn" usw.), so braucht man ja nur an Goethes „Natürliche Tochter" zu denken, um diese typische Begrifflichkeit wiederzufinden. Wichtiger also sind innere Merkmale. Ein Hauptproblem des jüngsten Dramas ist die psychologische Beobachtung der Familienmitglieder in ihrer persönlichen Entwicklung und in ihrem Verhältnis zueinander — wie auch im „Sohn" —, und hier knüpft der Expressionismus an den Naturalismus — etwa Hauptmanns „Friedensfest" — an, freilich in ganz anderem Geiste. Am Ende ist, wie man immer wieder erkennt, nur individuell, nicht schulmäßig-schablonenhaft weiterzukommen, und da darf man sagen, daß Hasenclever nicht ohne literarische Zukunft zu sein scheint. 1919 erschien sein „Retter". Seine wirklichkeitsfremde „Antigone" mutet uns freilich wenig sophokleisch an.

Eine ganze Reihe beachtenswerter Dramatiker kann hier nur namentlich aufgeführt werden: **Heinrich Schnabel** (1896—1916), besonders mit der Wikinger-Jambentragödie „Die Wiederkehr", **Max Pulver** (geb. 1889), in dessen „Robert der Teufel" romantische Motive und Stimmungen auftauchen, **Herwarth Walden**, der Führer der expressionistischen Gruppe „Sturm" in Berlin, **Franz Werfel** (geb. 1890), der erfolgreiche Nachdichter der „Troerinnen" (1914) des Euripides, der expressionistische Malerdichter **Oskar Kokoschka** (geb. 1886), **Reinhard Sorge** (1892—1916), **Hermann Essig** (1878—1918), **Karl Sternheim** (geb. 1881) und **Paul Kornfeld** (geb. 1889). Über sie alle, die von sehr ungleichem Wollen und Können sind, läßt sich heute unendlich viel sagen — was morgen bereits als überholt in einen ganz anderen entwicklungsgeschichtlichen Zusammenhang gerückt werden müßte. Wissen wir doch auch nicht, was der frühe Tod in Schnabel, Sorge und Essig an poetischen Wirklichkeitswerten vernichtet hat! Das Lebenswerk dieser und anderer Toten als solcher aber bevorzugen, d. h. es schon heute in seiner Gesamtheit überschauen, hieße vielleicht manchem schwer um Anerkennung ringenden lebenden Dichter Unrecht tun.

Besondere Aufmerksamkeit indessen darf wohl **Georg Kaiser** (geb. 1878) selbst bei solcher Zurückhaltung beanspruchen. Er knüpfte stärker an naturalistische Linien, psychologisch besonders an Ibsen an, ist dann aber doch im Laufe seiner Entwicklung als Dramatiker ganz neue Wege gegangen. Es ist ja nicht schwer, sich auf irgendeiner größeren Bühne selbst davon zu überzeugen, und ein solcher Hinweis ist bei einem jüngeren Dichter eigentlich Würdigung genug. Große Unterschiede sind in den Dramen eines Kaiser und denen der Früheren offenbar, man braucht nur einmal die Stellung zu betrachten, die — etwa in Kaisers „Koralle" — dem Weibe, der Liebe zwischen den Geschlechtern zugewiesen wird. Auf die Lösung sittlicher und anderer Konflikte und Lebensrätsel, gerade auch mit Einbeziehung der Frau, die dem Mann helfend zur Seite oder feindlich entgegentritt, kommt es an, nicht mehr auf Darstellung und seelische Begründung der Leidenschaft, der großen Liebe für das Leben, des seelischen Sichfindens. Die erotische Sensation tritt zurück. Von ekstatischen Übertreibungen des Expressionismus hält sich Kaiser fern. Technisch entfaltet sich seine Dramatik so, daß er die Spannung steigert, durch den Schluß indessen enttäuscht. Genannt seien hier nur noch die „Bürger von Calais" (1914) und „Hölle, Weg, Erde" (1919).

Der Wiener **Anton Wildgans** (geb. 1881), auch als Lyriker, zumal als Sonettendichter („An Ead") zu rühmen, hat besonderes Aufsehen durch seine Dramen „Armut" (1914) und „Liebe" (1916) erregt. Das Einzelne, Individuelle tritt zugunsten des Allgemeinen und Typischen zurück. Das zeigt die expressionistische Neigung, die Angabe wirklicher Namen zu vermeiden. Bezeichnend ist auch der Wechsel zwischen Poesie und Prosa. So folgt auf den vierten Prosaakt in dem Ehedrama „Liebe" ein fünfter in Versen „quasi epilogus sub specie aeternitatis". Und auch hier wie bei sovielen anderen Dramen spielt eine große Rolle das Motiv der Heiligkeit, der Abkehr von der Welt, die asketische Verklärung. Das bedeutet aber zugleich Abwendung von dem Wirklichen, Extase, ein Rausch, eine Entzückung, wie sie selbst den entschiedenen Neuromantikern fremd geblieben sind.

Zu einer Zeit, da noch immer die Dramen eines Wedekind allgemeine Bewunderung ernten, läßt sich über die Entwicklung des Dramas überhaupt nichts sagen. Da mag das Kinematographentheater, das augenblicklich die ernste Bühne für die Massen beiseite geschoben hat, noch nicht das größte Übel darstellen. Es soll wohl so sein. Die technische Hebung der Bühnenkunst, um die sich Bühnenleiter wie **Ludwig Barnay, Paul Schlenther, Otto Brahm, Max Reinhardt** — und er besonders —, **Alfred von Berger und Max Martersteig** verdient gemacht haben, sowie die berufsmäßige Durchbildung des Schauspielers sind auf dramatischem Gebiet die hervorragendsten Ergebnisse der letzten Jahrzehnte, sofern sie mehr bedeuten sollen, als den Beweis für eine Theorie oder die Unterhaltung für einige Stunden.

Wer wollte dem Drama heute eine Zukunft prophezeien? Ja, wer vermöchte auch nur rein äußerlich vorauszusehen, ob das Naturtheater oder der riesige amphitheatralische Raum des Zirkus die Künste der alten Hof- und Stadttheater abzulösen berufen sind, oder ob nicht die Musik das Drama ganz in sich aufsaugen wird? Oder ob mancher sich nicht gar zurückfinden wird zu dem Bekenntnis Nietzsches, der die Bühne, diese künstliche Schöpfung des griechischen Geistes, überhaupt abgelehnt hat? „Was geht mich", sagt er, „das Theater an? Was die Krämpfe seiner ‚sittlichen' Ekstasen, an denen das Volk — und wer ist nicht Volk! — seine Genugtuung hat! Was der ganze Gebärdenhokuspokus des Schauspielers! — Man sieht, ich bin wesentlich antitheatralisch geartet, ich habe gegen das Theater, diese Massenkunst par excellence, den tiefen Hohn auf dem Grunde meiner Seele, den jeder Artist heute hat."

Es stellt der deutschen Kunst ein gutes Zeugnis aus, daß, sofern bei ihr von einem Niedergange gesprochen werden kann, dieser doch mehr das Äußerliche der Dramatik betroffen hat. Auch im Drama verleugnen sich die deutsche Innigkeit und die deutsche Tiefe nicht. Das flache Schaugepränge ist der deutschen Seele verhaßt. Die Dramen unseres größten Dichters Goethe sind mehr Lese- als Bühnenstücke. Verdient ein Drama nicht die Lektüre, dann verdient es auch nur höchst selten die Aufführung, die wir andererseits schon im Hinblick auf die Volksbildung kaum noch entbehren könnten.

Es ist ziemlich gleichgültig, mit welchem Ausdruck wir heute die einzelnen Strö-

mungen und Richtungen bezeichnen, wenn nur das einzelne Werk, das wir in ihnen entdecken, eine wirkliche Dichtung ist. Ist es das, dann brauchten wir, wenn es sich um ein sogenanntes Drama handelt, im Notfalle weder Theatergebäude noch Schauspieler.

Überall, wo die deutsche Kunst aus sich selbst geschöpft, wo sie nicht fremden Flitter geborgt hat, ist sie groß und reich geworden, hat sie Bewunderung und Liebe geerntet. Selbstbesinnung und völkisches Eigengefühl werden daher wohl die Sterne sein, bei deren Licht sie niemals irren kann.

Anmerkungen.

S. 1. **Bibliographie.** Nicht ein systematisch angelegtes Literaturverzeichnis sind diese Anmerkungen und auch nicht ein Quellennachweis, sondern eine Ergänzung des Textes, wie ich im Vorwort andeutete, hier aber zur Warnung ungeschulter Leser wiederhole: die Mehrzahl der Namen ist ja überhaupt nicht mit Anmerkungen bedacht worden. Bibliographische Hilfsmittel habe ich in meiner bei Velhagen & Klasing veröffentlichten Literaturgeschichte S. 429 genannt. Auf Rob. F. Arnolds „Allg. Bücherkunde zur neueren deutschen Literaturgeschichte" (Straßburg 1910, jetzt in 2. Aufl.) und R. M. Meyers „Grundriß der neueren deutschen Literaturgeschichte" (2. Aufl. 1907) weise ich hier noch besonders hin. Joseph Nadlers „Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften" (1912 ff.) zu nennen, habe ich mir für diese Stelle vorbehalten, weil sie durch ihre Gliederung und Gesichtspunkte gerade für den vorliegenden Band Bedeutung hat und in mancher Richtung weiterführen kann.

Aus den im Vorwort angeführten Gründen habe ich mich besonders auch bei den französischen Literaturhistorikern umgesehen. Für die Beziehungen zur deutschen Literatur kommen da außer der bekannten vergleichenden Bibliographie „La Litterature comparée" von Louis P. Betz, die in dem Lesesaal jeder größeren Bibliothek steht, in erster Linie in Betracht Virgile Rossels umfangreiches Werk „Histoire des Relations littéraires entre la France et l'Allemagne" (Paris 1897) und als Typus A. Bosserts „Histoire de la Littérature Allemande" (III. Éd., Paris 1907), die ich noch mehrfach heranziehen werde: ich halte es für nützlich, ein so verbreitetes Werk wie dieses einmal von Fall zu Fall durchzuvergleichen. Virgile Rossels Buch scheidet sich in die beiden Teile „Deutsche Literatur in Frankreich" und „Französische Literatur in Deutschland". Nicht gerade chauvinistisch, aber doch national-französisch gestimmt, stellt er fest, daß die deutsche Literatur am meisten von allen von jeher fremden Einflüssen offen gewesen sei, und so sei Goethe geworden „le premier grand ouvrier de cette Weltliteratur qu'il annonçait". Eine solche Rolle zu übernehmen, sei jedoch den Deutschen unmöglich: „Ni leur idiome, ni la tournure de leur esprit ne leur permettent de remplir le rôle si allègrement tenu par les lettres françaises". Von der deutschen Literatur bisweilen neu befruchtet zu werden, wie es Renan forderte, könne allenfalls für die „race gauloise" vorteilhaft sein. Im übrigen ist Frankreich für ihn die école d'art, Deutschland die école de science, jenes wende sich mit den „oeuvres de pure imagination" mehr an den „esprit", dieses mehr an das „sentiment".

Was die im folgenden zitierten Einzelschriften, gleichviel in welcher Sprache, betrifft, so ist es immer ein, wenn auch nicht jedesmal ausgesprochener, durch den Text gegebener Anlaß, der sie hier — also mehr zufällig — auf den Plan ruft, und selbst in solchem Falle zwingt mich der Raummangel oft zum Verzicht. Der von mir für eine spätere Zeit in Aussicht gestellte wissenschaftliche Apparat wird unter günstigeren Verhältnissen ja wohl doch einmal Tatsache werden und beiden Bänden erst die gehörige Grundlage geben können.

S. 68. **Annette.** Das Jahr 1914 brachte zwei wertvolle Arbeiten über die Dichterin: G. Ph. Pfeifers Berliner Diss. über ihre Lyrik und F. Heitmann, „A. v. Droste-H. als Erzählerin" (Münster).

S. 72. **Platen.** Eine bis ins kleinste erschöpfende Platen-Biographie hat Rud. Schlösser, der frühere Direktor des Goethe-Schiller-Archivs, in zwei starken Bänden geschrieben (München 1910—14). Der erste Band führt von 1796 bis 1826, der zweite bis zum Tode. Das Werk stellt, wie der Verfasser im Vorwort hübsch sagt, nicht so sehr das Buch dar, das er über P. habe schreiben wollen, als vielmehr dasjenige, das er über P. habe schreiben müssen, denn es sei die notwendige Frucht seines bis in die Frühzeit seines geistigen Werdens zurückreichenden tiefen Herzensverhältnisses zu dem Dichter. In einer Beziehung freilich bleibt auch dies Werk Fragment: Schl. begnügt sich damit, „die eigentümliche erotische Veranlagung des Dichters einfach unter die gegebenen Voraussetzungen" zu stellen, da er sich nicht zutraute, der „tief eindringenden Behandlung des gleichen Problems in Ludwig von Schefflers ergreifender Renaissance-Studie ‚Michelangelo' (Altenburg 1892) etwas auch nur annähernd Ebenbürtiges an die Seite zu stellen". P.s Briefw. ist ebenfalls von Schl. herausgegeben worden. Über P.s Gaselen vgl. H. Tschersigs Diss. (Leipzig 1907, s. Bresl. Beiträge, Bd. 11), die einen weiteren Zusammenhang P.s mit der Romantik belegt. Dieser stehen die G. dadurch nahe, daß sie so oft den Dichter und das Dichten selbst behandeln. Ferner erinnern mehrere an die romantische Weltanschauung, daß den Sternen etwas Persönliches, ein Eigenleben, innewohne. Vgl. auch E. Petzet, „P.s Verhältnis zur Romantik" (München 1911). 1918 ist ein gedankenreicher Platen-Roman („Den alten Göttern zu") von Hans v. Hülsen erschienen.

S. 76. **Rückert.** Als Übersetzer wird R. gewürdigt von K. Macke (Progr., Siegburg 1895), indem Proben wörtlicher Übertragung neben die freiere R.s gestellt werden. Das ist z. B. lehrreich bei der Hamasa Abu Temmans, einer Sammlung arabischer Volkslieder, und zeigt R.s Kunst in glänzendem Lichte.

Im Weimarer Goethe-Schiller-Archiv fand ich außer dem bekannten Brief vom 9. Mai 1811, mit dem R. als Privatdozent in Jena Goethe „das erste Produkt" seines „wissenschaftlichen Strebens" überreicht, ein Schreiben vom 15. November 1843 an den Kanzler von Müller, in dem R. mitteilt, er werde in Berlin als Junggeselle wohnen, wozu es ihn gar nicht locke. Vier Wochen später (10. Dezember 1843) schreibt seine Frau Luise an Müller u. a.: „So geehrt war ich als erstaunt, daß Ew. Exz. nach so langer Zeit sich einer Äußerung von mir über ein Gedicht Rückerts erinnern, welches mich früher ein wenig gequält hatte. Es ist nicht das einzige in dieser Art, aber die Zeit und das Los der Hausfrauen, denen die Prosa über den Kopf wächst und die Poesie nebst der Eifersucht mit wegschwemmt, hat auch mich betroffen, und so sage ich denn mit Gemütsruhe, daß ich mich doch geirrt, und daß das wohl damals von mir gemeinte, so schön komponierte: ‚Du Duft, der meine Seele füllt' nicht mein gehört, sondern ziemlich kurz vor meiner Zeit, d. h. vor meiner Liebeszeit mit Rückert gemacht worden ist. Auch in den Liebesfrühling haben sich etwa 3—4 solcher Lieder wie Guckucks-Eier ins fremde Nest geschlichen". Vgl. auch Franz Munckers kleine Monographie (Bamberg 1890). Völlig vergessen scheint Gottfried Kinkels Rede auf R. am 2. Februar 1867 (gedruckt Zürich 1867), die das unpolitisch Nationale in R.s Wesen betont.

S. 94. **Chamisso.** Diesen Dichter zählen die Franzosen halb zu den Ihrigen. Vgl. L. Brouillon, „Un poète allemand de nationalité française" (Reims 1910).

S. 99. **Alexis.** Die Beziehungen A.s zu dem englischen Romanschriftsteller Scott hat eingehend H. Korff in seiner Dissertation (Heidelberg 1907) untersucht. Der erste Teil seiner Schrift betrachtet den historischen Roman in seiner verschiedenen Gestaltung durch Scott und A., der zweite den historischen Roman A.s in seiner Entwicklung. S. 140 werden die Resultate zusammengefaßt: Scott blieb stehen, begnügte sich mit dem Erreichten und versank in handwerksmäßige Schreiberei, während A. immer weiter „mutig auf das Problem eines neuen historischen Romans lossteuerte"; aber dieses sei ein unendliches gewesen. In neuerer Zeit ist umgekehrt auch der Einfluß der deutschen Literatur auf die englische in jener Epoche wiederholt behandelt worden; vgl. darüber z. B. Th. Zeiger (Berlin 1901), der besonders Campbell, Wordsworth, Southey und Shelley berücksichtigt.

S. 103. **Meinhold.** Die „Bernsteinhexe" wurde von Laube sogar dramatisiert.

S. 105. **Schefer.** Eine ausgezeichnete Würdigung bietet in seiner gekrönten Preisschrift E. Brenning (Neues Lausitzer Magazin, 60. Bd., 1. Heft, Görlitz 1884, S. 1—200). Man hatte vorher Sch. meist nur so mitgeschleppt als ein Produkt anderer. Demgegenüber stellt B. fest, daß Sch. sui iuris sei und aus sich selbst heraus begriffen werden müsse, nicht aus Einflüssen und Anregungen.

S. 105. **Scherenberg.** Man versäume nicht, Th. Fontanes Schrift zu lesen über „Chr. F. Sch. und das literarische Berlin von 1840 bis 1860" (Berlin 1885). Um Sch.s Charakter zu zeichnen, teilt F. (S. 227) eine hübsche Familienszene mit: wie Sch. gegen 4 Uhr früh im Winter wach wird und nicht früher einschlafen kann, bis seine Tochter den Schneeschippern ein paar Groschen gebracht hat, „daß sie sich 'was Warmes kaufen". Dabei kommt so recht Fontanescher Humor in der Darstellung zur Geltung. Vgl. ferner R. Ulich, „Chr. Fr. Sch., Beitrag zur Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts" (Leipzig 1915). U. schöpft, besonders für die Geschichte des „Tunnels über der Spree", aus ungedruckten Aufzeichnungen. In mehrere Literaturgeschichten hat sich ein falsches Datum eingeschlichen: „Ligny" ist nicht 1849, sondern 1846 erschienen.

S. 106. **Österreich.** Über „Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert" ist eine von J. Nadler angeregte, von A. Sauer geförderte, überaus lehrreiche Arbeit in zwei Bänden von Moriz Enzinger erschienen (Berlin 1918/19, Bd. 28/29 der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte).

S. 106. **Grillparzer.** Die Literatur über G. ist in den beiden letzten Jahrzehnten riesenhaft gewachsen. Biographisch sei zuvor aufmerksam gemacht auf Betty Paolis Aufsatz (Stuttgart 1875), A. Sauers Studien und H. Rau, „G. und sein Liebesleben" (Berlin 1904). G.s Ahnen sind von K. Glossy nachgewiesen worden in Waizenkirchen. Über G. und Anzengruber vgl. im Anhang zu dessen Briefen (1902, Bd. II, S. 385) A. Bettelheim. — G. in seinen Beziehungen zu Schopenhauers Philosophie wird betrachtet im 5. Jahrbuch der Sch.-Gesellschaft (Kiel 1916) von H. Geißler auf Grund einer früheren Dissertation. Sch.s Einfluß auf G. datiert wie derjenige des Ästhetikers Bouterwek aus dem Jahre 1819, in dem G.s Aufsätze „Zur Kunstlehre" entstanden. Diese zeigen, daß G. sich Sch.s Lehre von den beiden verschiedenen Möglichkeiten der Weltbetrachtung angeeignet hatte. Später schwankte G. zwischen Sch.s und Kants Ideenlehre hin und her. — Aus einem erst kürzlich veröffentlichten Briefe G.s an seinen Freund Georg Altmüller sei hier schließlich noch eine Stelle nachgetragen, die sein Verhältnis zu Kathi Fröhlich durch die Frage berührt, ob er sie wirklich liebe. „Wollte Gott", schreibt er, „ich könnte sagen ja! Wollte Gott, mein Wesen wäre fähig dieses rücksichtslosen Hingebens, dieses Selbstvergessens, dieses Untergehens in einem geliebten Gegenstand! Aber — ich weiß nicht, soll ich es höchste Selbstheit nennen, wenn nicht noch schlimmer; oder ist es bloß die Folge eines unbegrenzten Strebens nach Kunst und was zur Kunst gehört, was mir alle anderen Dinge so aus den Augen rückt, daß ich sie wohl auf Augenblicke ergreifen, nie aber lange festhalten kann. Mit einem Wort: ich bin der Liebe nicht fähig! So sehr mich ein wertes Wesen anziehen mag, so steht doch immer noch etwas höher, und die Bewegungen dieses Etwas verschlingen alle anderen so ganz, daß nach einem Heute voll der glühendsten Zärtlichkeit leicht — ohne Zwischenraum, ohne besondere Ursache — ein Morgen denkbar ist der fremdesten Kälte, des Vergessens, der Feindseligkeit möchte ich sagen. Ich glaube bemerkt zu haben, daß ich selbst in der Geliebten nur das Bild liebe, das sich meine Phantasie von ihr gemacht hat, so daß mir das Wirkliche zu einem Kunstgebilde wird, das mich durch seine Übereinstimmung mit meinen Gedanken entzückt, bei der kleinsten Abweichung aber um so heftiger zurückstößt. Kann man das Liebe nennen? Bedaure mich und sie, die es wahrlich verdiente, wahrhaft und um ihrer selbst willen geliebt zu werden."

S. 135. **Raimund.** Vgl. A. Sauers ausgezeichneten Aufsatz in der Allgem. Deutschen Biographie.

S. 137. **Zedlitz.** Über Z., den Dichter des Soldatenbüchleins, vgl. Ed. Castle, über Z., den Dichter der „Totenkränze“: O. Hellmann (Leipzig 1910). „Soll dem Dichter“, so schreibt H., „ein Platz in der Literaturgeschichte gesichert bleiben, so kann er ihm nur angewiesen werden auf der Entwicklungslinie, die von den Totenkränzen ausgeht und über Lenau, Anastasius Grün zu den Österreichischen Freiheitslyrikern der vierziger Jahre führt.“

S. 137. **Grün.** Von neueren Arbeiten sind zur Ergänzung des Textes besonders wesentlich K. J. Hentschel (Wien 1905) und St. Hock (Wien 1906). Aber auch P. v. Radics (Leipzig 1879) ist noch immer heranzuziehen.

S. 139. **Lenau.** 1904 hat ein Franzose namens L. Reynaud ein Buch von vielen hundert Seiten über L. geschrieben, das die Kenntnis seines Lebens und seiner Werke bereits voraussetzt. Trotzdem fördert dieser ungeheure Phrasenschwall nicht. — Zum „Don Juan“ vgl. H. Heckel, „Das Don Juan-Problem in der neueren Dichtung“ (Stuttgart 1915). — Über Kürnbergers Lenau-Roman „Der Amerikamüde“ hat der Amerikaner G. A. Mulfinger (Philadelphia 1903) eine Schrift veröffentlicht. K. schöpfte die im Roman enthaltenen Kenntnisse aus Reiseberichten. Die biographischen Darstellungen über Lenau vor dem Jahre 1855 bestimmten ihn, Moorfeld, den Helden der Geschichte, mit Lenau äußerlich zu identifizieren. M.s Arbeit ist im Ton eine Schmähschrift gegen K., zu verstehen nur von dem nationalen Standpunkt des Amerikaners aus, der seine Landsleute in Schutz nimmt; z. B. nennt er ihn S. 51 „feige genug, die Hauptquellen des Romans zu verschweigen“.

S. 147. **Stifter.** Wenige deutsche Dichter sind eine Zeitlang in dem Grade unterschätzt und vernachlässigt worden wie St. Hält man es doch heute noch nicht der Mühe für wert, seinen „Witiko“ auch nur teilweise neu zu drucken, und der „Nachsommer“ ist mit starken Kürzungen erschienen. Auch ihm werden die von Leitzmann und mir herausgegebenen „Literaturwerke aus dem 18. und 19. Jahrhundert“ zuhilfe kommen. Im Auslande wird er z. T. überschätzt. Bossert z. B. bringt über ihn mehr als über Storm. Wenig bekannt ist, daß ihm in dem soeben erwähnten „Nachsommer“ Betty Paoli (Elisabeth Glück, 1815—1894; über sie vgl. O. Walzel und R. M. Werner, Preßburg 1898) Modell gestanden hat. Hingewiesen sei ferner auf die große prächtig illustrierte Stifter-Biographie A. R. Heins (Prag 1904). Lesenswert ist auch ein Vortrag E. Bertrams (Bonn 1919). Leider macht man auch in St.s Heimat mit der geringen Volkstümlichkeit dieses echt deutschen Dichters bisweilen noch trübe Erfahrungen. Weder in Linz noch in seinem kleinen Geburtsort Oberplan wußte eine ganze Anzahl von wohlsituierten, z. T. beamteten Personen mir etwas von seinem Hause zu sagen. Wer den Böhmerwald besucht, versäume nicht den Blöckenstein- (d. h. Hochwald-) See, wo St. im wahrsten Sinne daheim ist.

S. 169. **Das Junge Deutschland.** Über dieses Thema besitzen wir Joh. Proelß' „Buch deutscher Geistesgeschichte“, das sich liest wie ein Roman, aber trotz seines Umfangs den ungeheuren Stoff nicht erschöpft („Das junge Deutschland“, Stuttgart 1892). Von P. und Brandes angeregt, von Walzel gefördert, hat H. Bloesch eine Dissertation über „Das junge Deutschland in seinen Beziehungen zu Frankreich“ (Bern 1903) geschrieben mit besonderer Berücksichtigung der Wirkungen der Juli-Revolution. Vgl. auch H. H. Houben, „Jungdeutscher Sturm und Drang“ (Leipzig 1911).

S. 170. **Menzel.** Vgl. über ihn R. M. Meyer in den „Problemen und Gestalten“ (Berlin 1915).

S. 171. **Laube.** Einen beachtenswerten Versuch, L.s Leben und Entwicklung darzustellen, machte H. Houben im ersten Bande der von ihm herausgegebenen Werke (Leipzig, Hesses Neue Klassiker-Ausgaben). Vgl. P. Weiglin, „Gutzkows und Laubes Literaturdramen“ (Palaestra C III, Berlin 1910).

S. 171. **Mundt.** Vgl. neuerdings O. Draeger, „Th. M. und seine Beziehungen zum Jungen Deutschland“ (in Elsters „Beiträgen“, Marburg 1909).

S. 171. **H. u. Ch. Stieglitz.** H. St.s Selbstbiographie wurde 1865 von L. Curtze herausgegeben; sie enthält u. a. (S. 519) eine Übersicht über seine Schriften, auch die einzelnen Aufsätze und Gedichte. — Heinrichs Grab wird nur durch Namen und Daten, Charlottens auch durch ihre letzten Worte bezeichnet: „Wir werden uns wieder begegnen, freier, gelöster." Drei Trauerweiden beschatten die von einem eisernen Gitter umschlossene Grabstätte. Derselbe Prediger, der am 1. Januar 1835 Charlotte zur letzten Ruhe begleitete, rief auch Heinrich 14 Jahre später das letzte Wort nach: „Sit terra ei levis!" Großes Aufsehen hat dieses Ereignis auch in Frankreich erregt. Vgl. Seillière, „Une Tragédie d'amour" (Paris 1909).

S. 172. **Gutzkow.** Houbens Studien über G.s Dramen (Jena 1899) sind kritisch aufzunehmen, was auch Ed. Metis („G. als Dramatiker", Stuttgart 1915) nicht hinreichend beachtet hat. 1901 hat Houben G.-Funde veröffentlicht, auf die sich auch Dresch bezieht: „G. et la Jeune Allemagne" (Paris 1904). Der Franzose rühmt G. besonders, weil er „n'a jamais admis la paix armée et l'esprit de défiance entre les peuples." Daß es ihm von G.s Witwe Bertha ermöglicht wurde, eine unbekannte G.-Handschrift zu veröffentlichen, zeigt so recht den Tiefstand deutschen Nationalstolzes. Einige dieser Gedankenspäne gebe ich hier wieder:

1. Des Lebens Weisheit besteht darin, fortwährend sich in der Lage zu wissen, von zwei Übeln das geringere zu wählen.

2. Mit Lichtgedanken muß man nicht gleich zu Worten fahren, Nichtgedanken erscheinen sie uns in Jahren.

3. Die beste Muse ist ein fleißiger Kopist. Er treibt den Autor vorwärts, er läßt ihn nicht zur Ruhe kommen.

4. Es ist recht schön Charakter haben, wenn nur mehr Menschen da wären, die es zu würdigen wüßten.

S. 173. **Börne.** B.s Werke liegen jetzt in 12 Bdn. (Berlin, Bong) vor, herausgegeben von L. Geiger. Wichtig ist die neue Diss. P. Santkins, „B.s Einfluß auf Heine" (Bonn 1913). Einen wenig bekannten Börne-Roman („Die Jünger Börnes", 1846) hat Minna Mauer geschrieben.

S. 189. **Freiligrath.** Vgl. vor allem Buchner, Auerbach, Schmidt-Weißenfels, Rodenberg, Schwering und Besson (Paris 1899). F. als Übersetzer wird gewürdigt von R. Richter (in Munckers „Forschungen", Berlin 1899), als polit. Dichter von A. Volbert (Diss., Münster 1907).

S. 200. **Hoffmann v. Fallersleben.** H.s außerordentlich fruchtbare Tätigkeit in den Jahren 1818—1868 wird bibliographisch gemustert von J. M. Wagner (Wien 1869). Für Germanisten ist die wie es scheint halbvergessene Arbeit unentbehrlich. Vgl. auch die „Germanistenbriefe von und an Hoffmann v. Fallersleben", herausgegeben von F. Behrend (Berlin 1917, Literarturarchiv-Gesellschaft, Mitteilungen Bd 14).

S. 207. **G. u. J. Kinkel.** Von neueren Arbeiten vgl. bes. J. F. Schulte, „Johanna Kinkel" (Münster 1908) und C. Enders, „Gottfried Kinkel im Kreise seiner Kölner Jugendfreunde" (Bonn 1914). Karl Schurz' „Lebenserinnerungen" (Berlin 1906) sind natürlich unentbehrlich.

S. 217. **Die schwäbischen Dichter.** Man darf nie vergessen, daß der Name einer schwäbischen Dichterschule gar keine Berechtigung hat. Gerade die Schwaben, zu denen ja auch Schiller, Hauff usf. gehören, dürfen Anspruch darauf machen, daß man bei diesem landschaftlich-völkischen Begriff nicht bloß an die Uhland-Gruppe denke. Das Ausland tut das auch nur selten. Bossert charakterisiert Schwaben als eine Welt für sich, die ihr eigenes Leben und ihren eigenen Geist habe. Auch in der deutschen Literatur vollzieht sich sichtlich eine Erweiterung jenes Begriffs, seine Befreiung vom Schulmäßigen. Wenn man z. B. den Titel des von F. Thieß 1915 (Stuttgart) herausgegebenen Buches: „Die Stellung der Schwaben zu

Goethe" liest, so könnte man zunächst im Zweifel sein, wer gemeint ist. Natürlich behandelt der Verf. nicht nur die Dichter um Uhland.

S. 217. **Uhland.** Soeben (1920) ist H. Schneiders vortreffliche U.-Biographie als ein Doppelband von Ernst Hofmanns „Geisteshelden" (Berlin) erschienen. Eine große Lücke ist damit ausgefüllt. Im übrigen sei nur auf zwei Arbeiten des Jahres 1899 aufmerksam gemacht: H. Maynes Berliner Dissertation „Über U.s Jugenddichtung", wo besonders der Einfluß der Romantik auf den jungen U. (S. 31 ff. u. 45 ff.) lichtvoll dargestellt wird, und Mich. Bernays' Aufsatz über U. als Forscher germanischer Sage und Dichtung (im 3. Bde seiner „Schriften zur Kritik und Lit.-Geschichte", Leipzig). Vgl. auch A. Hartmanns kleine Monographie (Stuttgart 1912). U.s Briefwechsel, herausg. v. J. Hartmann, erschien in vier Teilen 1911—16 in Stuttgart.

S. 222. **Kerner.** „Das Kernerhaus und seine Gäste" ist von Kerners Sohn Theobald liebevoll geschildert worden (2. Aufl, Stuttgart u. Leipzig 1897). Höhere literarische Ansprüche erhebt dieses freundliche, illustrierte Buch nicht. Gäste des Hauses waren u. a. Wilh. Müller, Lenau, Freiligrath, Geibel, Vischer, Mörike, Auerbach, Mosen; ferner, um die „Seherin" kennen zu lernen, Görres, Baader, Schelling, Pyrker, G. Schubert, D. Strauß, Passavant, Schleiermacher, Schönlein, Köstlin. „Außer diesen" — so erzählt K.s Sohn — „in greifbarer Menschengestalt erscheinenden Besuchen kamen auch unheimlich körperlose zu der Seherin; ich hörte diese mit ihnen reden, doch sprechen und antworten hörte ich die Geister nie, ich habe auch nie einen gesehen, weshalb ich auch bald alle Angst vor ihnen verlor." Die Erinnerungen Theobald K.s beziehen sich auf die ganze Zeit von der Erbauung des Kernerhauses bis zum Tode seines Vaters, also von 1822 bis 1862. — Von der übrigen Literatur vgl. besonders F. Heinzmann, „J. Kerner als Romantiker" (Tübingen 1908).

S. 223. **Schwab.** Sch.s Leben ist ebenfalls von seinem Sohne, Ch. Th. Schwab, erzählt worden. (Freiburg i. B. und Tübingen 1883.)

S. 225. **Fr. Th. Vischer.** Vgl. F. Feilbogen, „Fr. Th. Vischers ‚Auch Einer'. Eine Studie" (Zürich 1916). Verfasserin weist nach, daß wir es hier eigentlich mit zwei verschiedenen Büchern zu tun haben, spürt die Quellen zur Pfahldorfgeschichte, zur Schilderung Norwegens auf und deutet die Wagner-Satire. Vgl. aber auch Zißelers Dissertation von 1913 (Göttingen) und Kürbs' Dissertation von 1915 (München).

S. 227. **Mörike.** Wie diese schwäbischen Dichter im Auslande bewertet werden, zeigt als Beispiel Bosserts wiederholt zitiertes Werk, das über Mörike 10 Zeilen, über Schwab dreimal soviel, dagegen etwa — vergleichsweise — über Scheffel vier Seiten bringt. — Die Grundlage der heutigen deutschen Mörike-Forschung ist H. Maynes jetzt in 2. Auflage vorliegende Biographie (Stuttgart und Berlin 1913). Sehr verständig lehnt Mayne es im Vorwort ab, für die augenblickliche Überschätzung des Dichters verantwortlich gemacht zu werden. Wesentlich ergänzt ist das Peregrina-Kapitel. Hierüber noch folgendes. Im März 1843 berichtet Mörike dem Freunde Hartlaub über sein Zusammensein mit D. F. Strauß: „Weil hier von einer Noli me tangere-Vergangenheit die Rede ist, so muß ich auch noch sagen, daß mir Strauß einen langen Abschnitt in den Denkwürdigkeiten (wenn das der Titel ist) des verstorbenen Hofrats E. Münch aufschlug, in welchem er die Geschichte einer jungen Schwärmerin aus der Schweiz und seiner dortigen Jünglings-Erlebnisse mit ihr erzählt. Dieselbe soll einerlei Person mit Maria Meyer sein, vor unserer Zeit. Bei vielem, was auffallend zutrifft, ist fast ebensoviel, worin wenigstens ich sie nicht erkennen konnte. Da aber Strauß mit Münch darüber sprach und sich die Identität der Personen betätigen ließ, so ist das Mangelhafte und Übertriebene der Darstellung, die eine widerliche Eitelkeit des Verfassers ausspricht und mitunter sehr plump ist, mir nur verdrießlich gewesen." Diese Denkwürdigkeiten sind die „Erinnerungen, Lebensbilder und Studien aus den ersten siebenunddreißig Jahren eines teutschen Gelehrten usw." von Ernst Münch, die 1836 zu Karlsruhe in zwei Bänden erschienen und vor Mörikes Bekanntschaft mit Maria Meyer fallen. Von ihm ist da gar nicht die Rede; mit Minette jedoch ist sicherlich Peregrina gemeint. Camerers Ansicht, Maria habe in Mörikes Leben nur eine

flüchtige Nebenrolle von untergeordneter Bedeutung gespielt, geht wohl zu weit, ist aber nicht von der Hand zu weisen. Mit noch besseren Gründen argumentiert E. Heilborn in dem Parallelfalle Novalis und Sophie von Kühn. In Liebessachen ist Mörike viel Verschwommenheit zuzutrauen. — Neuerdings ist auch Mörikes reicher Briefwechsel immer mehr zutage getreten; hingewiesen sei hier nur auf den mit Schwind (1918), eine Ergänzung der Baechtoldschen Publikation von 1890, und mit Storm (Stuttgart 1919), wo jetzt zum ersten Male auch der — von mir im Text bei Storm verwertete — Briefwechsel der beiden Witwen erscheint. Herausgeber ist in beiden Fällen H. W. Rath. Natürlich wird der Wert der früher schon bekannten Briefe M.s (z. B. an die Braut) durch diese Publikationen nicht erreicht.

S. 238. **Dialekt.** Eine Übersicht über niederdeutsche Schriftdenkmäler gibt das ansehnliche, wissenschaftlich zuverlässige „Handbuch zur Geschichte der plattdeutschen Literatur" von Rud. Eckart (Bremen 1911). Für das 19. Jahrh. hat W. Seelmann eine vortreffliche Zusammenstellung geliefert. Vorbildliches in der Sammlung, Bearbeitung und Herausgabe mittelniederdeutscher und friesischer Handschriften hat Konrad Borchling geleistet, der bekannte Germanist der Hamburger Universität.

S. 238. **F. Reuter.** Für diesen Abschnitt vgl. bes. A. Wilbrandt (Wismar 1883), K. Th. Gaedertz (Wismar 1894—1900), A. Römer (Berlin 1896) und P. Warncke (Berlin 1903). Über die lit. Beziehungen zu Dickens: H. Geists Dissertation (Halle 1913). Ferner: M. Maaß. „R. im französ. Gewande" (Sprottau 1869).

S. 245. **Brinckmann.** Vgl. über ihn das Büchlein W. Schmidts (Rostock 1914).

S. 245. **Scheffel.** Die wertvollste Bereicherung hat unsere Kenntnis Scheffels und seiner Dichtung in den letzten Jahrzehnten erfahren durch Ernst Boerschels umfangreiches Werk „J. V. v. Scheffel und Emma Heine. Eine Dichterliebe" (Berlin 1906), das von der greisen Frau Koch-Heim, Scheffels geliebter Base, lebhaft gefördert wurde. Wie der Verf. im Vorwort berichtet, begleitete sie ihn sogar auf einer Reise zu den Scheffelstätten. „Sie beide standen im Frühjahr auf der Wartburg vor dem Sängerkrieggemälde Moritz von Schwinds, von dem aus die schweren Jahre der „Frau Aventiure" ihren Anfang nahmen; sie standen auf dem Schloßberg von Heidelberg vor seinem, aus schöpferischer Seele geborenen Denkmal und gingen durch die Straßen Karlsruhes. Sie schritten von Offenburg durchs Kinzigtal und und am Biberacher Bergrücken vorbei nach Zell am Harmersbach zur Apotheke des alten Heim, in der Emma geboren war, stiegen bei Gengenbach aufs „Bergle" und saßen in Säckingen im „Guldenen Knopf" beim Muskateller. Sie standen auf dem Hohentwiel und gingen schließlich bei Radolfzell den Stätten nach, an denen der Alternde in stiller Befriedigung die letzten Jahre seines Lebens verbrachte. An jedem Orte strömten neue Erinnerungen hervor, die Beziehungen, die sie zu Scheffels Leben und Schaffen hatten, wurden deutlicher und unmittelbarer." B.s Publikation hat jedenfalls festgestellt, daß die Beziehung Emmas zu Scheffels Dichtungen die eigentlich entscheidende war. Während der „Trompeter" gedichtet wurde, handelte es sich bei Scheffel um eine hoffnungsvolle, nicht um eine verlorene Liebe. Das Gedicht „Behüt dich Gott" entstand unmittelbar nach der Offenburger Begegnung mit Emma im Juli 1853. Am 15. August verlobte sie sich mit dem Kaufmann Mackenrodt. Am 20. Dezember schrieb Scheffel an sie aus Heidelberg: „Verehrte Cousine Emma . . . . . Ich bitte Dich, mir auch im neuen Jahre soweit gewogen zu bleiben, als eine Base überhaupt ihrem Vetter von Rechtswegen gewogen sein soll . . . . . Und damit behüt Dich Gott!" Der „Trompeter" also war keine Dichtung der Resignation. Ähnlich verhält es sich mit „Frau Aventiure". „Von Liebe und Leben scheiden" wurde im Sommer 1860 nach einem Besuch Emmas in Karlsruhe gedichtet. Ende Oktober las es ihr der Dichter im Garten der Stephanienstraße vor. Immer wieder sprach er bewegt und nachdrücklich die Worte: „Hier war's, o mein Ein und Alles, wo ich dich verloren hab'". „Aber Josef, wir haben uns ja nicht verloren", beruhigte Emma. Da faßte er ihre beiden Hände und preßte seinen Kopf darein: „Gottlob, Gottlob, wir haben uns nicht verloren!" (B.)

Neues über Sch. haben ferner seine 1915 (Stuttgart) veröffentlichten Briefe an Anton von Werner, den Illustrator seiner Poesie, gebracht. Es handelt sich um die Jahre 1863 bis 1886. Am 16. September 1875 schreibt er aus Seehalde: „Der Herbst ist wunderschön. Ich war gestern in Moengalsweise im Kahn zwei Stunden aufwärts von der Seemündung der Aach, hoch von Schilf überragt, der Fluß mit schwimmenden Wasserpflanzen bis zu 20' Tiefe dicht verstrüppt, von Wildenten traulich belebt, der Hohentwiel wieder im Hintergrund."

1919 sind Scheffels Werke in 4 Bänden in Meyers Klassiker-Ausgaben erschienen, herausg. von Friedr. Panzer. — Über den „Ekkehard" als histor. Roman vgl. S. G. Mulert (Münster 1909). Ein Sammelbuch über „Heidelberg und die deutsche Dichtung" hat Ph. Witkop veröffentlicht (Berlin und Leipzig 1916).

S. 261. **F. W. Weber.** Eine umfassende Biographie W.s verdanken wir Jul. Schwering (Paderborn 1900). Besonders aufmerksam gemacht sei auf die Sammlung der veröffentlichten Urteile über „Dreizehnlinden" in den Anmerkungen und Ergänzungen S. 408ff. Einleitend berichtet Sch. über die übrigen westf. Dichter („Dichtung auf roter Erde").

S. 262. **Hamerling.** H.s Selbstbiographie hat den Titel „Stationen meiner Lebenspilgerschaft" (2. Aufl., Hamburg 1889); der Leser solle, meint der Verf., dabei weniger an Eisenbahn- als an Leidensstationen denken. Rosegger vergleicht dieses Buch mit Rousseaus Bekenntnissen. R. hat einen Band „Persönlicher Erinnerungen" an H. herausgegeben mit neu veröffentlichten Briefen (Wien, Pest, Leipzig 1891). Vgl. auch A. Altmann, „R. Hamerlings Weltanschauung — ein Optimismus" (Salzburg 1914). Nicht überzeugend!

S. 267. **Geibel.** G.s Jugendbriefe sind 1909 (Berlin) von E. F. Fehling in Lübeck herausgegeben. Sie umspannen die Zeit von 1835 bis 1840 und sind fast sämtlich an die Mutter gerichtet. Goedeke hatte sie schon 1869 für seine (unvollendete) Geibel-Biographie handschriftlich benutzt. In seinem letzten Brief aus Athen vom 11. April 1840 erwähnt er seine damals soeben erschienenen „Klassischen Studien": „Das kleine Buch, das Curtius und ich gemeinschaftlich herausgegeben, werdet Ihr jetzt hoffentlich erhalten haben. Wie sollte es mich freuen, wenn es Vater gefiele! Vermöchte es ihm eine vergnügte Stunde zu bereiten, so würde mich sein weiteres Schicksal wenig kümmern. Wenn die Stockphilologen es ja irgendwo der Beachtung wert halten, so schlagen sie es gewiß tot, weil zu wenig Erudition darin ist und manche poetische Freiheit." Von der weitschichtigen Literatur vgl. sonst besonders „E. Geibel-Denkwürdigkeiten" von K. Th. Gaedertz (Berlin 1886), in denen durchweg neue Beiträge gegeben wurden. Ferner hat Carl C. T. Litzmann, der Vater des Bonner Literarhistorikers, durch eine Reihe neu veröffentlichter Briefe über seinen Lübecker Mitschüler G. (Berlin 1887) ebenso wie E. Curtius (durch seine „Erinnerungen an E. G.") neues Licht verbreitet. Wichtig ist auch die neue Arbeit von F. Böhme, „Ferdinand Röse. Ein Freund Geibels" (Lübeck 1915.) Eine kleine G.-Biographie, verfaßt von M. Mendheim, ist 1915 auch bei Reclam erschienen.

S. 271. **Heyse.** Die Heyse-Forschung ist in den letzten Jahren außerordentlich gefördert worden durch die Veröffentlichung seines Briefwechsels mit Jakob Burkhardt — hrsg. von E. Petzet, der über H. als Dramatiker geschrieben hat, Stuttgart 1904, und von dem wir wohl auch noch eine H.-Biographie erwarten dürfen. Der Briefwechsel erschien 1916 in München. B. und H. lernten sich 1847 in Kuglers Hause kennen. Der Briefwechsel währt von 1849 bis 1890 —, mit Theodor Storm (Herausg. G. J. Plotke. 1. Bd. 1854—1881, München 1917) und Gottfried Keller (Herausg. M. Kalbeck. Hamburg, Braunschweig, Berlin 1919). Die fortlaufende Beziehung zu Storm beginnt erst, wie Plotke feststellt, „in dem Augenblick, wie beide Dichter im Besitz einer durch Leistungen errungenen literarisch bedeutsamen Stellung in ihrer Umgebung Umschau halten, um jeder auf seinem eigentümlichen Gebiet Mustersammlungen, Vorbilder bestimmter dichterischer Gattungen, Lyrik und Novelle, gesehen durch ein ausgesprochenes künstlerisches Temperament, zu veranstalten. Die Anfrage Storms wegen eines lyrischen Beitrags zu seinem „Hausbuch aus deutschen Dichtern seit Claudius" erwidert Heyse mit einer

Aufforderung, zu seinem mit Hermann Kurz herausgegebenen ‚Deutschen Novellenschatz‘ eine Novelle beizusteuern.“ Also nicht ein bloßer Gedankenaustausch, sondern das praktische Leben und Arbeiten hat die beiden längst Erprobten zusammengeführt. Aus dem Briefwechsel mit Keller sei hier dessen Brief aus Zürich vom 3. November 1859 zitiert: „Lieber Freund! Professor Vischer hat mir Ihr neues Novellenbuch freundlich überbracht und mir gleich meinen Namen vorgewiesen, mit welchem Sie Ihr gutes Werk verunziert haben in anmutiger Laune des Wohlwollens .... Sie haben mit diesem Genre etwas ganz Neues geschaffen, in diesen italienischen Mädchengestalten einen Typus antik einfacher, ehrlicher Leidenschaftlichkeit in brennendstem Farbenglanze, so daß der einfache Organismus, verbunden mit dem glühenden Kolorit, einen eigentümlichen Zauber hervorbringt. In der zweiten Novelle haben Sie mir ein Motiv wie eine Schnepfe vor der Nase weggeschossen, nämlich das feine Bummeln zweier Verliebten einen schönen Tag hindurch in einer schönen Landschaft, wodurch das bewußte Ende herbeigeführt wird.“ Mit dem neuen Novellenbuch ist, wie Kalbeck anmerkt, der Keller gewidmete 3. Bd. Novellen („Neue Novellen“ 1859) gemeint. Er enthält die vier 1857 und 1858 entstandenen Erzählungen: „Die Einsamen“, „Anfang und Ende“, „Maria Francisca“ und „Das Bild der Mutter“. — Seine Meisternovelle hatte H. zuerst irrtümlich La Rabbiata genannt (so noch im Originaldruck des belletristischen Jahrbuches „Argo“ von 1853 und in den ersten Separatausgaben). Erst später erfolgte die Änderung in L'Arrabiata (= weiblicher Trotzkopf, analog dem Brausekopf der Appassionata, Beethovens F-Moll-Sonate). Geibels Freund Karl Goedeke erkannte diese Novelle trotz seiner Abneigung gegen solche Prosadichtungen an und gesteht, wie K. hervorhebt, „er kenne keine Schilderung trotziger Mädchenlaune, die sich mit ihm messen könnte. Das Paar im Nachen sei gleichsam nur Staffage im südlichen Meer, das mit seinen Umgebungen, Sorrent, Capri und dem unendlichen Horizont, kaum erwähnt werde und doch uns wie gegenwärtig umfängt und trägt.“ Sogar realistisch kühle Kritiker wie Georg Brandes, der in seinen „Modernen Geistern“ (Frankfurt a. M. 1901) Heyse, Klinger, Renan, Flaubert, die Goncourt, Turgenjew, Andersen, Tegnér, Björnson und Ibsen behandelt, verweilt hierbei mit Befriedigung. Für Heyse sei das Schönste in der Natur der Mädchenstolz gewesen; die Selbstbehauptung des Weibes sei sein Lieblingsthema.

S. 278. **Schack.** Vgl. E. Walters Dissertation „Schack als Übersetzer“, Breslau 1906 (siehe auch Breslauer Beiträge 1907), eine im einzelnen kritisch vergleichende Arbeit

S. 278. **Hertz.** Über ihn vgl. besonders R. Weltrich (Stuttgart und Berlin 1902).

S. 279. **Lingg.** Vgl. L.s Selbstbiographie „Meine Lebensreise“ (Berlin 1899) sowie über ihn Frieda Port (München 1912).

S. 282. **Greif.** Vgl. über ihn K. Fuchs (Wien 1900) und W. Kosch (Leipzig 1907).

S. 284. **Wilbrandt.** Vgl. seine „Erinnerungen“ (Stuttgart 1905) und über ihn V. Klemperer (Stuttgart 1907).

S. 285. **Jensen.** Vgl. über ihn G. A. Erdmann (Leipzig 1907).

S. 287. **Wichert.** Vor allem wichtig ist W.s Selbstbiographie „Richter und Dichter“ (Berlin 1900). Man tut gut, die Lektüre des „Heinrich von Plauen“ mit dem zweiten Bande zu beginnen und die des ersten, der zu ermüden pflegt, nachzuholen. Das Werk sollte jedem vertraut sein.

S. 292. **Freytag.** Neue Aufschlüsse brachte V. Völks Dissertation: „Dickens' Einfluß auf F.“ (Progr., Salzburg 1908).

S. 303. **Professorenroman.** Unter diesem Titel hat O. Krauß ein lesenswertes Buch geschrieben (Heilbronn 1884). Vgl. über den Roman auch Mielke, „Der deutsche Roman des 19. Jahrhunderts“ (4. Aufl., Dresden 1912), R. Fürst, „Deutschlands Roman im 19. Jahrhundert“ (Prag 1903), W. Oehlke, „Der deutsche Roman“ (Bielefeld und Leipzig 1920) und Morsier, „Romanciers allemands contemporains“ (Paris 1899).

S. 303. **Dahn.** Eine reiche Quelle sind seine „Erinnerungen“ (Leipzig 1890—94).

S. 307. **R. Lindau.** Vgl. über ihn H. Spiero (Berlin 1909).

S. 307. **Hackländer.** Vgl. s. Selbstbiographie „Der Roman meines Lebens“ (Stuttgart 1878).

S. 308. **Auerbach.** Über ihn vgl. Bettelheim (Stuttgart 1907); in weiterer Beziehung Ed. Rüd, „Die deutsche Dorfgeschichte bis auf Auerbach“ (Tübingen 1909), Dissertation (daneben auch L. v. Strauß und Torney, „Die Dorfgeschichte in der modernen Literatur“, Leipzig 1906, in Gräfs Beitr. zur Lit.-Gesch.). R. kommt zu dem Schluß: „Schalten wir das Historische aus und betonen wir das Provinzielle, so können wir behaupten: die Dorfgeschichte ist die Geburtsstätte der modernen Wirklichkeitsdarstellung.“

S. 310. **Frauenliteratur.** Über die deutschen „femmes auteurs“ macht Bossert folgende Glosse: „Dans l'ancienne Grèce, les femmes poètes étaient honorées du nom de dixième Muse; dans la moderne Allemagne, une femme auteur de romans s'appelle volontiers la George Sand allemande. Jusqu'ici, aucune n'a eu le génie de George Sand. Celle qui s'en rapproche le plus par son tour de phrase, c'est la comtesse Ida Hahn-Hahn.“

S. 315. **Büchner.** Über L. B.s Bruder Georg vgl. Max Zobel von Zobeltitz, „Georg Büchner. Sein Leben und Schaffen.“ Berlin 1915. Verf. untersucht besonders eingehend B.s politisch-soziale Entwicklung.

S. 316. **D. F. Strauß.** Vgl. Th. Zieglers Biographie (Straßburg 1908). Im ersten Band freilich steht — absichtlich — das „Leben Jesu“ so sehr im Vordergrunde, daß das Biographische fast dahinter verschwindet.

S. 316. **Stirner.** Die Grundlage für unsere Kenntnis St.s ist die schöne Biographie von John Henry Mackay, der die 2. Auflage seines Werkes mit den elegischen Worten einleitet: „Zwölf Jahre sind nötig gewesen, um die erste Auflage dieses Buches zu erschöpfen. Es steht nicht zu hoffen, daß — nachdem das erste Interesse befriedigt und die erste Neugier gestillt sind — sich diese zweite schneller verkaufen wird. Ich werde also eine dritte kaum mehr erleben.“ Man kennt von Stirner meist nur sein Hauptwerk „Der Einzige und sein Eigentum“. Ich möchte daher das von Mackay auf Seite 288 seines Buches gelieferte Verzeichnis der anderen Schriften St.s samt kundigen Randbemerkungen M.s hier mit Kürzungen wiedergeben: 1. Die Geschichte der Reaktion. Von Max Stirner. 2 Bde. Berlin, Allgemeine deutsche Verlagsanstalt 1852. (Erste Abteilung. Die Vorläufer der Reaktion. — Zweite Abteilung. Die moderne Reaktion. Vergriffen und von größter antiquarischer Seltenheit . . . . . .) 2. Die Nationalökonomen der Franzosen und Engländer. Herausgegeben von Max Stirner. Leipzig, 1845—1847. Erster bis vierter Band: Ausführliches Lehrbuch der praktischen politischen Ökonomie. Von J. B. Say. Deutsch mit Anmerkungen von Max Stirner. Fünfter bis achter Band: Untersuchungen über das Wesen und die Ursachen des Nationalreichtums. Von Adam Smith. Deutsch mit Anmerkungen von Max Stirner. Die Nationalökonomen erscheinen nicht gerade selten in den Antiquariats-Katalogen . . . . 3. Kapital und Zinsfuß, eine Abhandlung von J. B. Say. Deutsch mit Anmerkungen von Max Stirner, nebst einem Vorworte von J. S. Meyer, gewidmet dem Herrn Georg Friedrich Vorwerck. Zweite Auflage. Hamburg. 4. Max Stirners kleinere Schriften und seine Entgegnungen auf die Kritik seines Werkes: „Der Einzige und sein Eigentum.“ Aus den Jahren 1842—1847. Herausgegeben von John Henry Mackay. — Treptow bei Berlin 1898.

S. 318. **Lassalle.** Über L. vgl. besonders G. Brandes (Berlin 1874) und A. Oncken (Stuttgart 1904). L.s Bedeutung für die deutsche Sozialdemokratie hat neuerdings eingehend B. Harms (Jena 1909) untersucht.

S. 321. **Schopenhauer.** Grundlegend: Wilhelm v. Gwinners Sch.-Biographie (3. Aufl., Leipzig 1910). Die von Damm bei Reclam herausgegebene Biographie ist nicht frei von Lücken und Irrtümern; vgl. Südd. Monatshefte Jahrg. XI, Heft 7, S. 167f. Wesentlich gefördert werden die Verbreitung und das Studium der Biographie Sch.s durch die Schopenhauer-Gesellschaft und ihr Jahrbuch. Vgl. auch G. F. Wagners „Enzyklopädisches Register zu Sch.s Werken“ (Karlsruhe 1909). — Der Franzose A. Bossert, der Sch. eine besondere Monographie

gewidmet hat, schränkt den dauernden Nachruhm Sch.s auf die Form, die Sprache ein (S. 913): „Ce qui fera vivre Schopenhauer, lors même que son néobouddhisme ne sera plus compris de personne, c'est son style. Il a débarrassé la langue philosophique des barbarismes inutiles dont les hégéliens l'avaient chargée."

S. 333. **R. Wagner.** Auf die allgemein bekannten W.-Biographien (Koch, Chamberlain usw.) brauchen wir hier nicht einzugehen. Die bedeutendste Publikation über W. aus den letzten Jahren ist Gustav Roethes Abhandlung „Zum dramatischen Aufbau der Wagnerschen Meistersinger" (Sitzungsberichte d. preuß. Akademie 1919, Nr. 37), wo diese Dichtung im Zusammenhang mit anderen Tondramen W.s ästhetisch und literarhistorisch untersucht wird. Vor unseren Augen vollzieht sich der Aufbau der „Meistersinger" gleichsam aus W.s lebender Seele heraus. In seinem Wagner-Büchlein (München 1913) versucht Oskar Walzel ganz subjektiv, „unserer Zeit begreiflich zu machen, warum sie von W. abzurücken beginnt": auch er beginne an sich „zu fühlen, daß unsere rasch vorwärtseilende Zeit von W. weglockt". (Bei dieser Gelegenheit sei hingewiesen auf desselben Verfassers Schrift über „Wechselseitige Erhellung der Künste". Philos. Vorträge der Kantgesellschaft, herausgegeben von A. Liebert. Berlin 1917. Walzel fußt auf Worringers „Formproblemen der Gotik" und Wölfflins „Kunstgeschichtlichen Grundbegriffen". Er kommt zu dem Schluß, daß es für den Forscher ratsam sei, „Art und Weise der Forschung eines anderen Kunstgebietes auf sein eigenes zu übertragen, gewisse Kunstgriffe eines verwandten Faches zu nützen, ja seine Terminologie für die eigene Forschung sich anzueignen". Besonders kommt es W. natürlich auf die Dichtung an. Er zeigt am Schluß, daß Wölfflins Barockkategorien auf Klopstocks „Messias" zutreffen.) Seit 1906 erscheint in Leipzig das Richard-Wagner-Jahrbuch, herausgegeben von Ludwig Frankenstein, in vornehmer Ausstattung, das die „Bayreuther Blätter" als ein Sammelpunkt für die Forschung wirkungsvoll ergänzt. E. W. Engel hat 1913 seinen und S. Röckls Wagner-Kalender zu einem Prachtwerk umgestaltet, auf das die Wagnerfreunde aufmerksam gemacht seien: „R. Wagners Leben und Werke im Bilde", 2 Bde., Leipzig. Auch im letzten Jahrzehnt sind zahlreiche kleine Einführungen (Seiling, Altmann usw.) verfaßt worden. Über W.s Weltanschauung vgl. R. Louis (Leipzig 1898). 1914 erschienen (Regensburg) A. Seidls „Neue Wagneriana". Über die Bedeutung, die W. für Frankreich gewonnen hat, unterrichtet E. Lichtenberger, „R. W., poète et penseur" (Paris 1898). Einen Wagner-Roman hat neuerdings E. Zabel unter dem Titel „Der Meister" veröffentlicht (Berlin 1914).

S. 342. **Nietzsche.** Die dreibändige und kleine zweibändige N.-Biographie, die von seiner Schwester Elisabeth Förster-N., der Gründerin und Hüterin des Weimarer N.-Archivs, herrührt, ist die selbstverständliche Voraussetzung für jede nähere Bekanntschaft mit N. Die vielen, die wie ich sich dieser hochgesinnten Frau auch persönlich haben nähern dürfen, wissen ihr Werk auch rein menschlich noch besser einzuschätzen. „Die Liebe hat dieses Buch geschrieben, treue innige Geschwisterliebe", so beginnt stimmungsvoll das Vorwort. „Als im tiefsten Herzeleid, grenzenlos vereinsamt im fremden Land, am Rande des Urwalds diese Aufzeichnungen ich niederzuschreiben begann, da geschah es mir selbst zum Trost." Von anderen Frauen, die N. im Leben nahestanden, wurde Lou A. Salomé schon im Text zitiert. Der Titel ihres Buches heißt: „F. N. in seinen Werken" (Wien 1894). Vgl. auch M. v. Meysenbug, „Individualitäten" (Berlin 1901). Unter den neueren Schriften über N. ist eine der besten Ernst Bertrams „N., Versuch einer Mythologie" (Berlin 1918). Ihrer programmatischen Bedeutung wegen möchte ich — ganz objektiv — eine Stelle aus der Einführung hier zitieren, sie ist charakteristisch für manche höchst interessante Geschichtsschreibung unserer Tage: „Alles Gewesene ist nur ein Gleichnis. Keine historische Methode verhilft uns — wie ein naiver historischer Realismus des 19. Jahrhunderts so oft zu glauben scheint — zum Anblick leibhaftiger Wirklichkeit, ‚wie sie eigentlich gewesen'. Geschichte, zuletzt doch Seelenwissenschaft und Seelenkündung, ist niemals gleichbedeutend mit Rekonstruktion irgendeines Gewesenen, mit der möglichsten Annäherung auch nur an eine gewesene Wirklichkeit. Sie ist vielmehr gerade die Entwirklichung dieser ehemaligen Wirklichkeit,

ihre Überführung in eine ganz andere Kategorie des Seins; ist eine Wertsetzung, nicht eine Wirklichkeitsherstellung. . . . Wir vergegenwärtigen uns ein vergangenes Leben nicht, wir entgegenwärtigen es, indem wir es historisch betrachten. Wir retten es nicht in unsre Zeit hinüber, wir machen es zeitlos. Indem wir es uns verdeutlichen, deuten wir es schon. Was von ihm bleibt, wie immer wir es zu erhellen, zu durchforschen, nachzuerleben uns mühen, ist nie das Leben, sondern immer seine Legende. Was als Geschichte übrigbleibt von allem Geschehen, ist immer zuletzt — das Wort ganz ohne kirchliche, romantische oder gar romanhafte Obertöne genommen — die Legende. Die Legende in solchem entkirchlichten Sinne ist die lebendigste Form geschichtlicher Überlieferung. . . . Die Legende eines Menschen, das ist sein in jedem neuen Heute neu wirksames und lebendiges Bild. Nicht als Niederschlag eines jeweiligen Standes exakter Forschung, auch nicht als bewußt künstlerische Zusammenfassung, als philosophische Deutung eines zerstreuten und beseelbaren Materials. Ein eigenlebendiger Organismus vielmehr ist dies Bild, der seine selbständige Existenz führt. Wandelbar, wandelwillig ist es und wandelt sich auch stets, zeigt immer wenigere, immer größere Linien; wird zugleich typischer und einmaliger, zugleich parabolisch und unvergleichbar." Von den übrigen Arbeiten über N. aus den letzten Jahren sei Hans Vaihingers Schrift „N. als Philosoph" (Berlin 1916) genannt, „eine tendenzlose, aber darum nicht charakterlose Darstellung", ein „Ariadnefaden durch das wunderbare, aber gefährliche Labyrinth seiner vielen tausend Aphorismen". „N.s Lehre", sagt V., „ist positiv gewendeter Schopenhauerianismus, und diese Umwendung (oder, wenn wir wollen, ‚Umwertung') Schopenhauers geschah unter dem Einfluß des Darwinismus. Dies ist die These, die ich aufstelle, und die ich weiterhin ausführen und begründen will." — Von neueren Schriften des Auslands über N. sei hier nur zitiert Claire Richters Buch „N. et les Théories biologiques contemporaines" (Paris 1911), wo sie N. in Beziehung setzt zu Lamarck (1744—1829), dem französischen Begründer der Deszendenztheorie und Vorläufer Darwins, so daß denn N. als ein Ableger französischen Geistes erscheint. Frau Förster-N. erzählte mir, daß man in Frankreich neuerdings geneigt sei, ihren Bruder als einen ins Philosophische übersetzten Bismarck (Wille zur Macht!) aufzufassen, also als eine Verkörperung deutscher Gewaltpolitik.

S. 358. **Lagarde.** Vgl. jetzt die L.-Biographie Ludwig Schemanns (Leipzig 1919), die von Gustav Roethe u. a. gefördert worden ist. Sie bringt auch ein bisher unbekanntes Bildnis L.s. Das Werk verdankt namentlich alldeutschen Kreisen sein Erscheinen: „Möge ihr Eintreten" — so erklärt der Verfasser selbst — „für diese Sache als ein neuer Beitrag zur Charakteristik von deren wahrem Wesen gewertet werden."

S. 361. **Robinson.** Vgl. Frd. v. Zobeltitz, „Eine Bibliographie der Robinsonaden" (Zeitschr. f. Bücherfreunde, Nr. 8/9, 1898). — H. F. Wagner, „Robinson und die Robinsonaden in unserer Jugendliteratur" (Wien 1903).

S. 364. **Longfellow.** L. hat von den amerikanischen Dichtern besonders reiche Beziehungen zur deutschen Literatur, wie J. P. Worden (Halle 1900) festgestellt hat.

S. 365. **Sealsfield (Postl).** Von Amerika geht die Biographie S.s, des „Dichters beider Hemisphären", aus, die Alb. B. Faust in Deutschland (Weimar 1897) veröffentlicht hat. Verfasser betont, daß S.s Charakterbilder stets „als Meilensteine in der amerikanischen Kulturgeschichte gelten würden". Unter den deutschen Romanschriftstellern sei er der erste „self-made man". Aber S. stand unter dem Einfluß deutscher Dichter, wie schon Julian Schmidt nachgewiesen hat, z. B. Jean Pauls und der Romantiker, mit denen er die Schilderung übernatürlicher Landschaftsbilder und schwankender Helden gemeinsam hat.

S. 367. **Gerstäcker.** Er ist oft Sealsfields Doppelgänger genannt, doch wohl nicht mit Recht. S.s Helden sind meist Amerikaner, G.s Deutsche. Dieser stellt die große deutsche Auswanderung nach Amerika dar, jener das Leben des amerikanischen Volkes in verschiedenen Verhältnissen.

S. 370. **K. May.** Wer sich für M.s Persönlichkeit interessiert, sei auf seine selbstbiographische Schrift „Mein Leben und Streben" (3. Aufl., Radebeul 1914) verwiesen.

S. 372. **Eyth.** Das Beste hat er selbst über sich gesagt. Vgl. indessen auch die kleine Schrift Th. Ebners (Heidelberg 1906).

S. 376. **Grabbe.** Die erste G.-Biographie, verfaßt von seinem Freunde K. Ziegler („G.s Leben und Charakter", Hamburg 1855) ist noch immer trotz ihres wenig ansprechenden Tones unentbehrlich. Sie war notwendig als Gegenschrift gegen das von der Witwe durch Duller in die Welt gesetzte Lügengebäude, das den Dichter als Teufel und seine Frau als Engel darstellen möchte. Bereits die Mutter gab ihrer Empörung über diese Schmähschrift berechtigten Ausdruck. — G.s Werke liegen jetzt gesammelt vor in der Ausgabe von Wukadinovic und in vier von Ed. Grisebach herausgegebenen Bänden samt den Briefen und einem biographisch zuverlässigen Anhang. Nicht unerwähnt bleibe, daß G.s Schauspiel „Heinrich VI." am 3. März 1918 im Dresdener Schauspielhause wirklich aufgeführt worden ist. In Frankreich gilt G. als „romantique renforcé", in ihm habe die romantische Unbestimmtheit ihren letzten Ausdruck gefunden.

S. 385. **Hebbel.** Über Elise Lensing und ihr Verhältnis zu H. hat Albrecht Janssen in Hamburg wertvolles Material beigebracht. Vgl. seine Schrift „Die Frauen rings um Hebbel" (Berlin). Zuletzt hat er sich am 18. Oktober 1919 in den „Hamburger Nachrichten" eingehend zu dem Thema geäußert. Die H.-Biographen sind Elise noch immer nicht ganz gerecht geworden. Ihre Briefe, nach des Dichters Tode von Christine zurückgehalten und für das Weimarer Archiv bestimmt, sind — in Christines Nachlaß nicht gefunden worden. So ist Elise der Möglichkeit beraubt worden, für sich selbst zu sprechen. Sicherlich hätten diese Briefe H. keine Sympathien eingetragen. Mit Rücksicht auf die Fassung des Textes wurde Janssen hier vorweg erwähnt. Im übrigen läßt sich die H.-Literatur kaum noch übersehen. Für H.s Aufenthalt in Paris wichtig ist die Schrift A. Ruges „Zwei Jahre in Paris" (Leipzig 1846). Biographisch vgl. nächst Kuh besonders R. M. Werner (Berlin 1904) — der auch H.s Briefe in sieben Bänden herausgegeben hat (Berlin 1905) — und besonders Kurt Küchler (1910). Die „Tragödie F. H.s nach ihrem Ideengehalt" betrachtet E. A. Georgy (Leipzig 1904). „H. als Dichter der Frau" wird überschwenglich von Hilde E.-Mitscherlich gefeiert (Dresden 1909). „Hebbels Frauen", sagt sie u. a. (S. 5), „sind mit den Geheimnissen hinter unseren Stirnen bewaffnet und künden kein Denken, kein Regen, das die Natur im Weibe nicht selbst gebeut. Hebbel hat das Menschbewußtsein in der Frau gerettet, ihren Selbstzweck und ihr Selbst-etwas-sein. Er hat sie den niederen Instinktgesetzen entrissen und dem großen Weltsittengesetz unterstellt." — Ernst Lahnstein behandelt das „Problem der Tragik in H.s Frühzeit" (Stuttgart 1909). Es sei, führt er aus, keine ästhetische, sondern eine Menschheitsfrage. Darum sucht er zu erforschen, „wie dem Menschen und Dichter H. das Problem der Menschenlos-Tragik in Erlebnis und Erkenntnis aufgegangen" sei. — Eine reiche Hebbelliteratur brachte der 100jährige Geburtstag (1913); vgl. darüber J. B. L., 24. Bd., 1, S. 341 ff. Dazu gehörte auch die Separatausgabe von elf neu aufgefundenen Briefen H.s und fünf Briefen an und über ihn (herausgegeben von F. Hirth, 2. Aufl., München und Leipzig 1913). Aus der Schule Max Herrmanns stammt die gründliche Arbeit E. Tannenbaums „F. Hebbel und das Theater" (Berlin 1914). Eine Lücke der H.-Literatur füllte R. Ebhardt durch seine Schrift aus „H. als Novellist" (Berlin 1916), wo er im einzelnen die ja längst bekannte Tatsache belegt, daß H.s Novellen nur die Vorstufen für die Dramen gewesen seien. Über „Agnes Bernauer" hat B. Golz 1920 eine psychologische Studie veröffentlicht, die auf H. v. Kleist hinweist. — Wenig Anklang hat H. im allgemeinen in Frankreich gefunden. Die Franzosen haben ihn noch gar nicht begriffen. Man höre Bossert: „Les pensées de Hebbel ont ordinairement le défaut d'être à la fois obscures et banales; lorsqu'on a réussi à les découvrir sous les complications de l'intrigue, on se trouve le plus souvent en présence de lieux communs. Hebbel est tout simplement un poète très imparfait; il n'avait que de la fougue. Il se faisait du théâtre une idée particulière; il n'y voyait que de la poésie ou de la philosophie dialoguées. Il n'avait ni assez de souplesse d'esprit pour se plier aux règles traditionnelles, ni assez de génie pour se passer

des règles et pour créer une forme dramatique qui lui fût propre." — 1911 hat Tibal ein umfangreiches Buch über H. geschrieben („H., sa vie et ses œuvres de 1813 à 1845", Paris). Er läßt dem Dichter auf Kosten des Denkers Gerechtigkeit widerfahren, beschränkt sich aber meist auf Phrasen im Range der folgenden: „La grande découverte qu'il fit entre 1839 et 1844, c'est qu'il était un auteur dramatique. Les drames de Hebbel ont été le produit de l'instinct encore plus que du raisonnement."

S. 423. **O. Ludwig.** L.s „Sämtliche Werke", unter Mitwirkung des Goethe- und Schiller-Archivs, werden jetzt in Verbindung mit Borcherdt, Höfer, Petersen, Schmidt, Walzel herausgegeben von P. Merker (München). Besonders wertvoll sind die dort zusammengestellten Entwürfe und Lesarten, z. B. zur Kunstprosa im 3. Bde. (Novellenfragmente S. 209 ff.), zum „Erbförster" und zur „Waldburg" im 6. Bde. (1914). Über L.s dramatische Fragmente vgl. Erich Schmidts Vorbericht im 4. Bde. der 1891 in Leipzig (Grunow) herausgegebenen „Ges. Schriften". Der für alle grundlegende Aufsatz Gustav Freytags über Ludwig steht im 16. Bde. der Ges. Werke (1887) unter den „Aufsätzen zur Geschichte, Literatur und Kunst", S. 20 ff. — Über L. ist eine besonders große Anzahl von Dissertationen geschrieben worden, von denen hier nur Richard Müller, „Über L.s Erzählungskunst" (Berlin 1905) hervorgehoben sei. L.s Erzählungen werden in Frankreich hochgepriesen; z. B. Paul Bastier sagt in seinem umfangreichen Werk „La Nouvelle individualiste en Allemagne de Goethe à G. Keller" (Paris 1910), S. 435: „Pour bien des nouvellistes allemands, les paroles d'O. Ludwig pourraient servir de devise, résumer l'expérience par où ils passèrent: ‚Le vague de la musique ne me suffit plus, c'est des figures plastiques (Gestalten) qu'il me faut'."

S. 433. **Anzengruber.** A.s erste gedruckte Dorfgeschichte unter dem Titel: „Geschichte von Ludwig Gruber: Tod und Teufel" ist von A. Bettelheim aufgespürt und im Anhang der von ihm 1902 herausgegebenen Briefe A.s, Bd. 2, S. 300 ff. neu veröffentlicht worden. Über A. vgl. besonders Sig. Friedmann (Leipzig 1902).

S. 440. **Realistische Erzähler.** Über Saar vgl. J. Minor (Wien 1898), A. Stern („Studien zur Literatur der Gegenwart", Neue Folge, Dresden und Leipzig 1904) und H. Spiero („Deutsche Geister" 1910), über „Sacher Masoch und den Masochismus" C. F. Schlichtegroll (Dresden 1901).

S. 443. **L. v. François.** Vgl. Ernst Schroeter, „Luise von François. Die Stufenjahre der Dichterin. Weißenfels 1917. Zum 100. Geburtstage." — Den Briefwechsel zwischen Luise von François und C. F. Meyer hat A. Bettelheim (Berlin 1905) herausgegeben. Meyer beginnt Ostern 1881 die Korrespondenz, indem er sich als „Kollege in der Rundschau" und als Freund ihrer (Luisens) Erzählungskunst vorstellt, da ihm die ihr „eigentümliche Mischung von konservativen Überlieferungen und freien Standpunkten durchaus homogen" sei. Sie bekennt ihrerseits, noch nichts von ihm gelesen zu haben, worauf er ihr „die leidlicheren" seiner Schriften zusendet. Erfreut dankt sie ihm und bestätigt auf seine Anfrage, daß sie „allerdings mutterseelenallein in der Mansarde der kleinen Stadt ihr dünnes Lebensfädchen zu Ende spinnt": „Die Beschäftigung dieser letzten Aprilwoche hat mich wieder jung gemacht, d. h. die weibliche Neugier angeregt, die von den Werken nach dem Meister fragt". Sie tauschen ihr Bild aus. „Ihr Bildchen", schreibt Meyer am 16. Mai 1881, „ist gut und die Augen sehr schön. Beneidet ein bißchen habe ich Ihre Schlankheit und Schmalheit, denn ich bin ein starker Herr von 55—56 Jahren." Der Briefwechsel schließt mit einem Meinungsaustausch über „Angela Borgia" Ende 1891, obwohl Luise v. F. noch zwei (C. F. Meyer noch sieben) Jahre gelebt hat. Meyers schwere Erkrankung allein, nicht etwa ein Mißton, war die Ursache des Abbruches der Korrespondenz.

S. 444. **M. v. Ebner-Eschenbach.** Das Erscheinen ihrer letzten Schrift („Erinnerungen an Grillparzer", Berlin 1916) hat die Dichterin nicht mehr erlebt († 12. März 1916). Über sie vgl. besonders A. Bettelheim (Berlin 1900) und M. Necker (München 1900).

S. 446. **Fontane.** Vgl. R. M. Meyer in den „Problemen und Gestalten“ (Berlin 1905); über „F.s Balladendichtung“ Hans Rhyns streng philologische Untersuchung (Bern 1914). Der 100. Geburtstag F.s 1919 hat eine Fülle neuer Literatur gezeitigt, von der hier nur genannt seien die Arbeiten Otto Pniowers, Konrad Wandreys, Ernst Heilborns, Friedrich Zillmanns, Paul Hoffmanns und Fritz Behrends, von dem jetzt auch der erste Band seiner allgemein mit Spannung erwarteten Monographie des „Tunnels über der Spree“, Zeit 1827—1840, erschienen ist (Verein f. d. Geschichte Berlins 1920).

S. 452. **Raabe.** Die Literatur über R. ist in erfreulichem Aufstieg begriffen. In Frankreich hat ihm Selma Fließ (Grenoble 1912) ein umfangreiches Werk gewidmet. Auch sie betont Dickens' Einfluß, der R. „des éléments romantiques“ (!) gegeben habe (S. 126, 190ff.). Da dieser Punkt viel umstritten ist, sei eine Stelle (S. 206) zitiert: „Comme Dickens, Raabe ne s'est jamais lassé de dire les joies, les peines du jeune âge. Sur ce point seul l'ascendant de Dickens est resté visible. Pour le reste Raabe s'est vite affranchi de l'influence de son modèle; il le surpasse sans bien des rapports. Car Dickens, observant la vie, prend plaisir au jeu de l'élaboration poétique des mille détails qu'il a vus; il devient un conteur de génie. Raabe, lui, prend conscience de la façon dont il envisage les choses et devient philosophe en observant la vie.“ Übrigens feiert ihn die Verfasserin aufs höchste, er sei „debout à la porte du XXe siècle, attendant tous ceux qui souffrent de la vie, pour les introduire dans la cité de son amour“.

S. 462. **Storm.** Die erste St.=Biographie, verfaßt von seinem jungen Freunde Schütze, ist 1911 in 3. Auflage erschienen. Schon 1888 hat A. Biese in den von Eug. Wolff und Leo Berg verfaßten Literarischen Volksheften Nr. 9 (Berlin) einen Aufsatz „Th. Storm und der moderne Realismus“ geschrieben und dabei festgestellt (S. 44), daß er den gesunden modernen Realismus mit künstlerischem Idealismus vereinigt habe. B. hat dann 1917 (Leipzig) seine kleine Storm=Biographie (167 S.) folgen lassen, die am Schluß eine ausgewählte Bibliographie enthält, und 1919 Storms Werke in vier Bänden (Deutsche Klass.=Bibl.) herausgegeben. Von Kösters kritischer Ausgabe sind bisher vier Bände im Insel=Verlag erschienen (vgl. auch seine diesbezüglichen Prolegomena, Leipzig 1918). Storms Tochter Gertrud hat nicht nur ihres Vaters Biographie geschrieben, sondern auch seine Briefe an seine Kinder (Braunschweig 1916) und seinen Briefwechsel mit seinen Freunden Brinkmann und Petersen (Braunschweig 1917) herausgegeben. Der Briefwechsel zwischen Storm und Keller wurde von Köster veröffenlicht (2. Auflage, Berlin 1904). Erst im Jahre 1902 öffneten sich die Archive in Husum und Zürich. Es handelt sich um die Briefe zweier Greise aus einem Jahrzehnt. Des Briefwechsels mit Heyse wurde schon früher im Text gedacht. Im einzelnen vgl. besonders H. Eichentopf, „St.s Erzählungskunst in ihrer Entwicklung“ (in Elsters „Beiträgen“, Marburg 1908); H. Stamm, „Ein Beitrag zu St.s Stimmungskunst“ (Diss. Erlangen 1914); R. Wendt, „Die Musik in St.s Leben“ (Diss. Greifswald 1914). Vgl. ferner Willrath Dreesen über „St.s Verhältnis zur Romantik“; Franz Kobes, „Kindheitserinnerungen und Heimatsbeziehungen bei Th. Storm in Dichtung und Leben“ (Berlin 1917). K. zeigt im einzelnen, wie sehr St.s Poesie im wesentlichen Heimatspoesie ist; er erschließt neue Quellen besonders für den „Schimmelreiter“ und „Renate“. Vgl. auch Therese Rockenbach über „St.s Chroniknovellen“ (1916) und Binder über „Von jenseits des Meeres“ (im 10. Ergänzungsheft der Ztschr. f. d. dtsch. U.). Endlich H. Jeß, „Th. Storm. Sein Leben und sein Schaffen“ (Braunschweig 1917). Eine Einführung wie Bieses Storm=Buch.

S. 498. **H. Hoffmann.** Vgl. über ihn O. Ladendorf (Berlin 1908).

S. 504. Über die **Literatur der Schweiz** unterrichten historisch außer Bächtold (1892) R. Saitschick („Meister der schweizerischen Dichtung des 19. Jahrhunderts“, Frauenfeld 1894), der außer Gotthelf, Keller und Meyer auch Leuthold und Tranmor (Ferd. Schmidt) behandelt, und neuerdings (Bern und Lausanne 1910) Ernst Jenny und Virgile Rossel in ihrer zweibändigen „Geschichte der schweizerischen Literatur“.

S. 504. **Gotthelf.** G.s sämtliche Werke sind in 24 Bänden im Erscheinen begriffen.

S. 506. **G. Keller.** Biographisch vgl. Bächtold und Ermatinger; ferner die wertvollen Arbeiten Kösters, Freys, Brahms, sowie die weniger bedeutenden Wüsts, Baldenspergers, R. Huchs, Stoeßls u. a. — K.s erste persönliche Begegnung mit Paul Heyse fand auf dessen zweiter Schweizer Reise am 4. Juli 1887 in Zürich statt. Vgl. den von Max Kalbeck 1919 veröffentlichten Briefwechsel der beiden Dichter. Wie wenig tief das Freundschaftsgefühl in K. lebendig war, zeigt der Gleichmut, mit dem er Th. Storms Tod aufnahm. Storms letzte Briefe (12. Januar und 9. Dezember 1887) ließ er unbeantwortet. 1916 wurden K.s Briefe und Tagebücher (1861—1890) von Ermatinger (Stuttgart und Berlin) herausgegeben. — Im einzelnen: Über „Gottfried Kellers dramatische Bestrebungen" hat Max Preitz (Marburg 1909, in Elsters „Beiträgen") eine aufschlußreiche Abhandlung geschrieben. P. stellt fest (S. 169), daß K.s Kunst nur in der breiten epischen Darstellung, in der Kleinmalerei, „in der satzungslosen freien Form zum Ausdruck kommen" konnte. Über das dramatische Fragment „Therese" vgl. Richard Weißenfels in der Göttinger Zeitung vom 19. Februar 1920. — Als Lyriker wurde K. von Phil. Witkop 1911 (Freiburg) betrachtet. — Zur Prosa vgl. K. Bertrams Berliner Dissertation „Quellenstudie zu G. Kellers Hadlaub" (Stettin 1906). B. behandelt 1. das Zürich der Manesse, 2. Hadlaub selbst und die Pariser Liederhandschrift in Kellers Novelle, 3. die Komposition der Novelle. — Unentbehrlich für das Verständnis und nähere Studium der Legenden ist die Zusammenstellung und Verarbeitung der Quellen durch Albert Leitzmann („Quellenschriften zur neueren deutschen Literatur" Nr. 8, Halle 1919). Eine Arbeit von S. Elkuß, der im Kriege gefallen ist, über „G. Kellers Haltung zum Stoff in den sieben Legenden" ist leider noch nicht veröffentlicht. — Erwähnt sei noch Paul Schaffner, „Der grüne Heinrich als Künstlerroman" (Stuttgart 1920), G. Steiner, „G. Keller", sechs Vorträge, und als Sonderbarkeit Edm. Hitschmanns „G. K., Psychoanalyse des Dichters, seiner Gestalten und Motive" (Zürich), die sich natürlich auf Sigm. Freuds psychoanalytische Lehre gründet: wohin kommen wir mit solchen Diagnosen! Nützlich bleibt Bächtolds, durch das Jubiläumsjahr freilich überholte Keller-Bibliographie (Berlin 1897).

S. 528. **C. F. Meyer.** Von neueren Publikationen seien noch hervorgehoben Aug. Langmessers (Berlin 1905) und F. F. Baumgartens Monographie (München 1916), sowie der von Langmesser (Berlin 1918) herausgegebene Briefwechsel zwischen M. und Rodenberg — von dem Briefwechsel mit Luise von François war ja schon bei dieser die Rede —, von älteren A. Freys Biographie (Stuttgart 1900, jetzt in 2. Aufl.). In der Berliner Gesellschaft für deutsche Literatur behandelte kürzlich Heinrich Lohre anschaulich „Aufbau und Kunstmittel der Novellen C. F. M.s". In der von G. Brandes herausgegebenen Sammlung „Die Literatur" (Berlin) hat Otto Stößl 1906 ein Lebensbild C. F. M.s entworfen, in dem die künstlerisch ausgeführten Illustrationen besondere Beachtung verdienen.

S. 543. **Wildenbruch.** W.s Werke werden ja jetzt in mustergültiger Weise von seinem Freunde und Biographen (1. Bd. 1914, 2. Bd. 1916) Berthold Litzmann herausgegeben. Der 1. Bd. der Werke erschien 1911, der 13. 1918. Der letztere brachte aus dem Nachlaß das Drama „Ermanarich der König". — Für die „Waidfrau" vgl. die wenig bekannte Schrift O. Tüselmanns „E. v. W. in Burg" im 46. Jahresbericht des Viktoriagymnasiums zu Burg, S. 1—16.

S. 556. **Liliencron.** Über L. besitzen wir jetzt die große Biographie H. Spieros (Berlin und Leipzig 1913). Dazu vgl. H. Benzmann (Leipzig 1904), Richter (Wien 1909), Remer (Berlin und Leipzig 1904), Oppenheimer (Berlin 1897), Merwin (Leipzig 1906), J. Loewenberg (Hamburg 1904), Litzmann (Bonn 1910), Kühl (Berlin 1902), Greinz (Berlin 1896), Gerhard (Ratzeburg 1910), Bierbaum (München 1910) und Bachmair (München 1909). Zu rechter Würdigung des Spieroschen Werkes sei hier eine Stelle aus dem Vorwort zitiert. „Liliencron selbst", heißt es da, „hatte mehr als einmal mir gegenüber den Wunsch geäußert, daß ich später einmal seine Biographie schreiben sollte. Ich hatte ja in den letzten acht Jahren seines Lebens viel, zu Zeiten täglich, mit ihm verkehrt, an seinen künstlerischen Plänen und an seinem Leben

Anteil nehmen dürfen und im Gespräch und im Brief auch für die zurückliegende Zeit viel Wertvolles erfahren."

S. 571. **Die naturalistische Malerei in Frankreich.** In seiner „Geschichte der modernen Malerei" stellt Muther folgendes Verzeichnis aus dem Stoffgebiet der naturalistischen französischen Maler auf, das auch für die Dichter gelten kann. Alles werde dargestellt: „Die Schmieden, die Bahnhöfe, die Maschinenhallen, die Arbeitsräume der Handwerker, die glühenden Öfen der Schmelzwerke, die offiziellen Galas, die Salons, die Szenen des häuslichen Lebens, die Cafés, Magazine und Markthallen, die Rennen und die Börse, die Klubs und die Bäder, die Restaurants mit teuren Preisen und die dumpfen Volksküchen, die Cabinets particuliers und der Chic der Premièren, die Rückkehr aus dem Bois und die Promenade am Meeresstrand, die Bankhäuser und Spielhöllen, Casinos, Boudoirs, Ateliers und Sleepingcars, Überzieher, Monocles und rote Fräcke, Bälle, Soiréen, Sport, Montecarlo und Trouville, die Hörsäle der Universitäten und das zauberische Straßengewimmel der Abende — die ganze Menschheit, welcher Gesellschaft sie angehören und welche Tätigkeit sie treiben mag, zu Hause, in den Hospitälern, in den Kneipen, im Theater, auf den Squares, in den ärmlichen Gassen und weiten elektrisch beleuchteten Boulevards."

S. 571. **Diderot.** Auf D.s Werke, sagt Zola, müsse man stets zurückgehen „comme aux seules sources vraies de nos œuvres modernes".

S. 571. **Taine.** In der Vorrede zu seiner Schrift „De l'intelligence" gibt er bereits den Weg an für die Milieuzeichnung der Naturalisten: „De touts petits faits bien choisis, importants, significatifs, amplement circonstanciés et minutieusement notés, voilà aujourd'hui la matière de toute science." — Vgl. über die „Theorie des Milieu", namentlich bei Taine, dann aber auch ihre Entwicklung bei anderen Denkern die, wie es scheint, in keinem größeren Werk ausgenutzte wertvolle Dissertation Eugénie Dutoits aus Bern (ebenda 1899). Auf Taines Standpunkt stand hinsichtlich des Romans in Deutschland übrigens auch Wilh. Scherer.

S. 572. **Zola.** Von Z.s theoretischen Schriften gehören hierher „Le Naturalisme au Théâtre", „Les Romanciers naturalistes" und vor allem „Le Roman expérimental" (Paris 1890), wo es heißt (Nouv. Ed., Paris 1905, S. 3): „Le but de la méthode expérimentale . . . consiste à trouver les relations qui rattachent un phénomène quelconque à sa cause prochaine, ou autrement dit, à déterminer les conditions nécessaires à la manifestation de ce phénomène." Will man bei Zola einmal helle, lichte Farben kennen lernen, so lese man etwa die Naturschilderungen in „La faute de l'abbé Mouret". — Brunetière („Le Roman naturaliste", Paris 1902) weist nach, daß die Hauptkennzeichen des Naturalismus schon lange vor dessen Auftreten im Roman heimisch waren. Für Daudet und Dickens nimmt er den Begriff eines sentimentalen Realismus in Anspruch. Über Zola fällt manches kritische Wort: „M. Zola n'avait plus qu'une chose à faire; il l'a faite; il est devenu son propre critique." Von der einstigen Romantik mag auch er nichts mehr wissen: „Nous en avons assez de ce mari toujours bête et brutal, de cette femme toujours incomprise et victime, de cet amant toujours noble et beau; nous en avons assez, et jusque par-dessus la tête! C'est le mensonge; la vérité est ailleurs." Aber er weiß, daß auch das Ende des Naturalismus herangekommen ist: „On n'ose plus être naturaliste; on se défend de l'avoir été; les plus ignorés eux-mêmes de ses disciples, les imitateurs qu'il ne se savait point, ont déjà commencé de trahir ‚le Maître'. . . . Le naturalisme avait sa raison d'être, dans le siècle où nous sommes; il en avait même plusieurs, que nous avons plusieurs fois déduites; et, ces raisons, nous n'en voulons de rien plus à M. Zola que de les lui avoir, l'une après l'autre, et pour longtemps maintenant, enlevées . . ."

S. 574. **Ibsen.** Neues fand ich in Ehrhards Schrift „Ibsen et le théâtre contemporain" (Paris 1892) und Litzmanns Vorlesungen über J. (Hamburg und Leipzig 1901). Vgl. auch **G. Leneveu, „Ibsen et Maeterlinck"** (Paris 1902).

S. 577. **Die Neuromantik in Frankreich.** Regnaud erklärt (in seinem Buche über Lenau), Romantik und Symbolismus seien germanischen Ursprungs. Will man wissen, was

der Franzose unter Romantik versteht, so schlage man etwa Charles Baudelaires „Curiosités esthétiques“ (Paris 1904) auf, wo er definiert („Qu'est-ce que le romantisme“?): „Le romantisme n'est précisement ni dans le choix des sujets ni dans la vérité exacte, mais dans la manière de sentir. Ils l'ont cherché en dehors, et c'est en dedans qu'il était seulement possible de le trouver. Pour moi, le romantisme est l'expression la plus récente, la plus actuelle du beau. Il y a autant de beautés qu'il y a de manières habituelles de chercher le bonheur . . . . Qui dit romantisme dit art moderne, — c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts.“

S. 579. **München und Berlin.** Für die letzte Epoche der Literatur bis zur Neuromantik ist unter vielen anderen Schriften, die ich hier nicht zitieren kann, besonders lehrreich die Darstellung Adalbert von Hansteins: „Das jüngste Deutschland. Zwei Jahrzehnte miterlebter Literaturgeschichte“ (ebenso wie Soergels „Dichtung und Dichter der Zeit“ bei Voigtländer erschienen, Leipzig 1901). Der naturalistischen Bewegung in Deutschland steht v. H. höchst kritisch gegenüber. Brahm sei nicht zum Heil der deutschen Literatur der eigentliche spiritus rector gewesen (S. 143 ff.). „Dichter, die nie Naturalisten gewesen sind, wie der Ideengrübler Ibsen und der Religionsneuerer Tolstoi, mußten durch geschickte Auswahl ihrer Werke mit dieser neuesten Modemarke abgestempelt werden .... Daß Ibsen seine größten Dramen in historischem Gewande schrieb, daß Björnson seinen nationalen Ruhm seiner Sigurd-Tragödie verdankt, daß er eine Maria Stuart und ähnliches geschaffen, das verschwieg man.“ — Eugen Wolff, Verf. des Buches „Die deutsche Literatur in der Gegenwart“ (Leipzig 1896), in der er die geschichtlichen Zusammenhänge seit Shakespeare behandelt, hat in den von ihm und Leo Berg herausg. „Literar. Volkshefte“ Nr. 5 einen Aufsatz geschrieben über „Die jüngste deutsche Literaturströmung und das Prinzip der Moderne“, der eine große Bedeutung für die naturalistische Bewegung gewann. Er greift zurück auf die „Kritischen Waffengänge“ der Brüder Hart und stellt fest, daß jene aus dem Kreise um Wildenbruch hervorgingen (S. 9). Das Ganze ist in die Form von Unterhaltungen zwischen einem Idealisten, einem Historiker, einem Ästhetiker, einem Moralisten, einem Dichter und einem Naturforscher gekleidet. — Leo Berg hat auch noch eine Schrift „Der Naturalismus“ (München 1892) veröffentlicht. Vgl. ferner Wilh. Bölsche, „Die naturwiss. Grundlagen der Poesie“ (Leipzig 1887), Prolegomena einer realistischen Ästhetik. Er verlangt geradezu als Grundlage für das aufwachsende Dichtergeschlecht „Fühlung mit den Naturwissenschaften“. Das Buch Edgar Steigers, „Der Kampf um die neue Dichtung“ (Leipzig 1889), ist nur eine der bedeutenderen Tendenzschriften jener Tage. Viel bedeutender ist M. G. Conrads Schrift „Von Zola bis Hauptmann“ (Leipzig 1902). — Mit welcher Genugtuung man im Auslande feststellt, daß die deutsche Literatur sich mit Vorliebe nach fremden Mustern umschaut, zeigt eine Stelle in Ad. Bosserts neuem Buch über Herder (Paris 1916!), wo es heißt: „Aucune littérature n'a vécu sur l'étranger autant que la litterature allemande. C'est au point qu'on peut se demander ce qu'elle aurait été, ou si elle aurait seulement existé, sans la Grèce, Rome et l'Orient, sans l'Angleterre et la France. Certes, aucune nation moderne n'a échappé à l'influence de l'antiquité; mais lorsqu'il s'agit de l'Allemagne, le mot d'influence ne dit pas assez; c'est l'emprunt sous toutes les formes; et à l'antiquité il faut ajouter le moyen âge et les temps modernes. Il y a différentes manières de traduire, depuis celle qui se borne à faire passer une pensée d'une langue dans une autre, jusqu'à celle qui s'applique à reproduire la couleur et la forme de l'original: l'Allemagne les a toutes connues; on peut même dire qu'elle y a excellé.“ Wenn ein Volk geistige Anleihen bei fremden Völkern gemacht hat, dann ist es sicherlich in erster Reihe das französische.

S. 586. **Der konsequente Naturalismus.** Mit der von Holz aufgestellten Theorie vgl. man die Anschauungen Grillparzers, der sich einerseits wendet gegen die „Ideendichter, die irgend einem halbverrückten Satze einen ganz ausgerenkten und verkrüppelten Körper anzupassen streben“, andererseits gegen „die Dichter des Wirklich-Wahren, die nämlich ihre eigenen

lumpigen Zustände für so bedeutend halten, daß sie dieselben vom Mund auf in den Himmel der Poesie einzubürgern hofften." „Die Kunst", sagt er positiv, „ist die Hervorbringung einer anderen Natur als der, welche uns umgibt, einer Natur, die mehr mit den Forderungen des Verstandes unserer Empfindung, unseres Schönheitsideals, unseres Strebens nach Einheit übereinstimmt. Wenn wir dabei die äußere Natur nachahmen, so geschieht es nur, weil wir unserer Schöpfung auch eine Existenz geben und vom leeren Traumbild unterscheiden wollen." Was die andern (z. B. die Naturalisten) interessiert, „das sind die vorübergehenden Taten der empirischen Erscheinungswelt. Das Großzügige, das Gefühlsmäßige der Naturversenkung stößt sie ab, sie wenden sich der oberflächlichen Außenseite des Lebens und Treibens zu." — Die entscheidende Schrift von Arno Holz („Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze", Berlin 1891) hat auch auf seine Dichtungen stärker die Aufmerksamkeit gelenkt als auf diejenigen Schlafs. Wie die beiden später in häßlichster Weise auseinander kamen, läßt sich z. B. Sam. Lublinskis polem. Schrift „Holz und Schlaf" (Stuttgart 1905) entnehmen. Es handelte sich vor allem um den dichterischen Anteil an der „Familie Selicke". Vgl. auch J. Schlaf, „Noch einmal Arno Holz und ich" (Berlin 1902). — K. Rotermund, „J. Schlaf" (Magdeburg 1906). Ferner allgemein: O. Doell, „Die Entwicklung der naturalistischen Form im jüngsten Drama" (Halle 1910). — Aloys Rob. Schlismann, „Beiträge zur Geschichte und Kritik des Naturalismus" (Dissertation, Kiel und Leipzig 1903). — Nicht vergessen sei Fr. Theod. Vischer, „Das Schöne und die Kunst" (Nachgel. Vorträge, herausg. von Rob. Vischer, 1898). — Die bedeutendste der einschlägigen Arbeiten in Frankreich ist wohl die Louis Benoist-Hanappiers, „Le Drame naturaliste en Allemagne" (Paris 1905). Er bespricht zunächst mit Verwunderung die verschiedene Bedeutung des Wortes „Literatur" in Deutschland. Realismus, Naturalismus und Verismus braucht er als gleichbedeutende Begriffe. Das militärische Deutschland ist ihm gründlich verhaßt: dem Waffenerfolge entspreche „un recul de l'idéalisme", Berlin das Weimar verdrängt habe, rivalisiere mit Chicago. Paris herrsche geistig nach wie vor über Deutschland. Wildenbruch und Anzengruber, die einzigen deutschen Dramatiker, die nach dem Kriege 1870/71 in Betracht gekommen seien, würden niemals „une célébrité proprement nationale" erlangen. Wieder habe Frankreich mit dem Théâtre-Libre die neue Anregung gegeben. Verf. vergleicht dann Ibsen, Hebbel, Ludwig und Hauptmann miteinander: „Tandis qu'Ibsen se distingue de Hebbel et de Ludwig surtout par l'apport de thèmes neufs (alcoolisme, hérédité, questions sociales, féminisme, etc. . . .), Hauptmann diffère d'Ibsen plutôt par l'emploi de procédés autres en ce qui concerne le dialogue, la mise en relief de „l'individuel" et la conduite de l'action."

S. 590. **Gerhart Hauptmann.** P. Schlenthers G. Hauptmann-Biographie ist nur für die erste Entwicklung des Dichters wichtig. Sie hat die lose Form von hingeworfenen Feuilletons und hat nur durch den Namen des Verf. und seine Beziehungen zu diesen Dichterkreisen Bedeutung. Viel gehaltvoller ist Julius Röhrs Studie: „G. H.s dramatisches Schaffen" (Berlin 1912), die mir mehrfach Hinweise bot. Zu „Hannele": eine gute Übersicht über die Geschichte des Traumstücks bis etwa 1830 gibt Stefan Hock: „Der Traum ein Leben" (Stuttgart 1904). — Zu „Griselda": vgl. Westenholz, „Die Griseldissage in der Literaturgeschichte" (1888) und Gustav Widmann im „Euphorion" (Band 13 und 14). — H.s Eintreten für die Ideale der Humanität wird in Frankreich betont: „Hauptmann est, avant tant, un philanthrope, un sincère amour de l'humanité détermine toutes ses pensées et règle toutes ses ambitions."

S. 604. **Sudermann.** Vgl. über S. besonders H. Landsberg (Berlin 1901). 1919 erschien S.s Drama „Die Raschoffs" auf der Bühne mit großem Erfolge.

S. 608. **George.** Vgl. F. Gundolf (ps. für Gundelfinger), „Stefan George in unserer Zeit" (2 Aufl. Heidelberg 1914), R. Wandrey, „St. G." (Straßburg 1912) und F. Tülberg (München 1908). Von der Literatur, die ihm sein 50. Geburtstag bescherte, seien nur die kleine Monographie Will. Schellers (Leipzig 1918) und ein eigenartiger, von A. Schaeffer und L. Strauß Orig.-Privatdruck des Inselverlags erwähnt.

S. 610. **Hofmannsthal.** Vgl. über H. die kleine Schrift E. Sulger-Gebigns (Leipzig 1903).

S. 612. **Hardt.** Vgl. über H. die kleine Broschüre E. Pompeckis (Leipzig 1908).

S. 613. **Lublinski.** Kleist und Hebbel nennt S. in dem zitierten „Buch der Opposition": „Der Ausgang der Moderne" (Dresden 1909) die „beiden größten Dichter des romantischen Dramas" (Penthesilea und Judith). S. bezieht sich zurück auf sein Buch „Bilanz der Moderne" (1905), wo er sich mit dem verscheidenden Naturalismus auseinandersetzte. Jetzt wendet er sich besonders gegen die Neuromantik. Er tritt zunächst für eine neue Kultur ein, ohne die keine neue Kunst denkbar sei. Die Moderne sei gescheitert, weil ihr der Glaube an menschliche Größe gefehlt habe. Zwei Krankheiten müsse die Moderne ablegen: 1. die Verwechslung zwischen Wissenschaft und Kunst, 2. den Anachronismus ihrer revolutionären Gesinnung. Die neue Kultur müsse auf dem Ganzen der Menschennatur beruhen und synthetischen Charakter haben, d. h. sie dürfe weder soziologisch, romantisch, mystisch, nationolistisch, sondern sie müsse alles zusammen sein.

S. 619. **Dichtung der letzten Jahrzehnte.** Eine selbständige und darum beachtenswerte Skizze der Literatur-Entwicklung von 1885—1905 gibt Hermann Hölzke in dem Büchlein „Zwanzig Jahre deutscher Literatur" (Braunschweig 1905). Er gliedert wie folgt:

1. Stürmer und Dränger: Conrad, Bleibtreu, Alberti, Bahr, Arent, Conradi, Henckell, Mackay.
2. Liliencron.
3. Zolaisten: Kretzer, Viebig, Polenz, Hegeler, Beyerlein.
4. Konsequente Naturalisten: Holz, Schlaf, Hauptmann, Halbe, Stehr, Hirschfeld, Schnitzler, Ruederer, Langmann, Flaischlen, P. Ernst, Holzamer.
5. Moderner Gesellschaftsrealismus.
   a) gemäßigt: Sudermann, Holländer, Land, Wassermann, v. Ompteda, Th. Mann, Reicke, Frapan, Böhlau, Reuter, Janitschek.
   b) Dekadence: Tovote, Hartleben, Bierbaum, H. Mann, v. Moubart, M. Madeleine, Eichhorn, Lasker-Schüler, Scholz.
6. Der von der Moderne beeinflußte Teil der alten Schule: Heiberg, Voß, Megede, Fulda, Wildenbruch, Perfall, Wolzogen.
7. Die von der Moderne ausgehenden Eklektiker: Dreyer, O. Ernst, Jacobowski, Busse, Ritter, Miegel, Strauß.
8. Symbolisten: J. Hart, Dehmel, Falke, Evers, delle Grazie, George, Hofmannsthal.

Daran schließen sich als Abart (Groteske und Komik) Wedekind, Altenberg, Scheerbart.

Über die Literatur des 20. Jahrhunderts vgl. M. Geißler (Weimar 1913). In Frankreich: M. Muret, „La Littérature allemande d'aujourd'hui" (Paris 1909).

S. 619. **Lyrik.** Vgl. Rich. Findeis, „Geschichte der deutschen Lyrik" (Berlin 1914). Göschen, 2 Bde.

S. 619. **Dehmel.** Dem toten Freunde widmet ein auch stofflich beachtenswertes Erinnerungsblatt Julius Hart in Velhagen u. Klasings Monatsheften, Mai 1920.

S. 624. **Jacobowski.** Dieser Dichter ist urbildlich wiederzuerkennen in C. Viebigs „Es lebe die Kunst" und Holländers „Thomas Truck".

S. 634. **Hartleben.** Über ihn vgl. C. Flaischlen (Berlin 1895) sowie seine eigenen jetzt herausgegebenen unsagbar flachen Briefe an seine Frau (Berlin 1908) und seine Freunde (Berlin 1912).

S. 640. **Spitteler.** Er hat sich über sich selbst in den beiden Juliheften 1908 des Kunstwarts ausgesprochen („Mein Schaffen und meine Werke"). Schon als 22jähriger Student habe er die epische Poesie als seine Lebensaufgabe erkannt: „Ich würde, auch wenn mir's

das Schicksal erlaubt hätte, nie eine andere Zeile geschrieben haben." Vgl. auch F. Weingartner, „Carl Spitteler" (München 1904).

S. 644. **Rosegger.** Die bedeutendste Biographie Roseggers hat Th. Kappstein (Stuttgart 1904) geschrieben. Freilich wird doch mehr referiert als charakterisiert. — Zum „Waldschulmeister" vgl. Anzengrubers Brief an Rosegger vom 31. Jan. 1875 (herausgegeben von A. Bettelheim, Stuttgart und Berlin 1902, S. 242): „Ich brauche Ihnen nicht erst die Versicherung niederzuschreiben, daß ich Ihr außerordentliches Talent hochschätze, daß ich in dem festen Glauben an dessen Fortentwicklung und Entfaltung lebe — vor nicht gar langer Zeit schrieb mir P. K. Rosegger: ‚Ich werde eines Tages tief, tief in den Wald gehen, so tief, wo noch kein Mensch vor mir gewesen war, und da werde ich eine wilde Waldrose finden, wie sie noch kein Mensch gesehen hat vor mir, und diese werde ich der Welt bringen.' Etliche Zeit darnach, da war Rosegger im Wald gewesen, wenn auch noch nicht so tief, wo noch keiner vor ihm gewesen war, aber doch tief genug, daß auf seinen Weg ein Blatt jener Rose hingeweht wurde, und dieses Blatt nannte er „Schriften des Waldschulmeisters". In Frankreich wird R. sehr geschätzt, seine meisten Werke sind ins Französische übesetzt. A. Vulliod hat ihm eine Monographie („L'homme et l'oeuvre", Paris 1912) gewidmet, wo er auch seiner literarhistorischen Bedeutung gerecht zu werden sucht. Da heißt es (S. 504): „Le premier, il allait traiter de la vie rurale en connaissance de cause, avec une compétence jamais en défaut, et telle qu'il n'est pas une besogne du paysan dont il ne pût parler pertinemment, en ‚homme du métier' qui se trouve être en même temps un artiste."

S. 646. **Pichler.** Über P. berichtet eingehend im 1. Bd. von dessen „Ges. Werken" (2. Aufl., München u. Leipzig 1905) S. M. Prem. Noch wertvoller sind Pichlers darauf folgende autobiographische Erinnerungen „Zu meiner Zeit. Schattenbilder aus der Vergangenheit". P. betont dabei, daß er keiner Partei angehöre. Er verzichtet auf einheitlichen Aufbau und läßt zuletzt nur noch Briefe sprechen, die von Aphorismen u. a. abgelöst werden.

S. 648. **Ganghofer.** G.s Selbstbiographie trägt den Titel „Lebenslauf eines Optimisten" (Stuttgart. 2. Aufl. 1910). Den Optimismus erklärt er durch den guten Willen (S. 584): wenn das Leben wirklich „keine erquickliche Sache" sein sollte, „so laßt uns aus dem Leben etwas Schönes machen".

S. 648. **Hansjakob.** In seinen Tagebuchblättern „Feierabend" bekennt er, daß ihm mit Rücksicht auf seine jeder Dienstbarkeit abgeneigte Natur der geistliche Stand im Laufe der Jahre eine unerträgliche Last geworden sei (S. 21 u. 250). H. hat bereits drei Biographen gefunden: v. Pfister, Bischoff und (1918) J. K. Kempf. Der letztere hatte den Inhalt seines Büchleins z. T. zuerst in Bd. 158 der histor.-polit. Bll. f. d. kathol. Deutschland (München 1916) veröffentlicht. Ein Kinzigtaler war übrigens auch der Großvater Scheffels, und Zell (vgl. Hansjakobs „Vogt auf Mühlstein") war der Ort von Scheffels Dichterliebe (Base Emma Heim).

S. 654. **Dichtende Frauen der Gegenwart.** Über dieses Thema vgl. Th. Klaiber, der M. v. Meysenbug, M. v. Ebner, S. Lagerlöf, R. Huch, J. Kurz, H. Böhlau, A. Skram, C. Viebig und H. Voigt-Diederichs behandelt.

S. 655. **Ric. Huch.** Vgl. über sie O. Walzel (Leipzig 1916) und seine Schule sowie Edg. A. Regener (Leipzig 1904).

S. 659. **H. A. Krüger.** Über K. vgl. E. Kammerhoff (Leipzig 1910).

S. 661. **Drama.** Aus der ungeheuren Literatur sei hier nur einiges für den Text Wesentliche herausgehoben. Über „Das deutsche Drama in den literarischen Bewegungen der Gegenwart" hat 1894 (Hamburg u. Leipzig) B. Litzmann eine Reihe von Vorlesungen veröffentlicht mit besonderer Berücksichtigung Wildenbruchs, Ibsens, Hauptmanns und Sudermanns. Vgl. ferner Edgar Steiger, „Das Werden des neuen Dramas" (Berlin 1898), und Alfred Kerr, „Das neue Drama" (Berlin 1907). Carl Weitbrecht hat in seinem Buch „Das deutsche Drama. Grundzüge seiner Ästhetik" (Berlin 1900) ein begrenzteres Seitenstück zu Freytags „Technik des Dramas" gegeben. — Einen raschen Überblick ermöglicht G. Witkowski,

„Das deutsche Drama im 19. Jahrhundert" (Leipzig 1903). Dem „deutschen Drama der Gegenwart" hat eine — künstlerisch illustrierte — Monographie gewidmet Rudolph Lothar (München u. Leipzig 1905), die in erster Linie eine Technik des modernen Dramas auf praktischer Grundlage geben will, also eine moderne Dramaturgie im Anschluß an das, was heute auf der Bühne lebt. Der 1. Teil behandelt das Werden des modernen Dramas, der 2. Teil einzelne Dichter und Dramen. Der Standpunkt ist also nicht der des Literaturhistorikers. Über „Das moderne Drama" hat ferner Rob. F. Arnold zwölf interessante Vorlesungen veröffentlicht (Straßburg 1908). Vgl. auch B. Busse, „Das Drama" (3 Bde.).

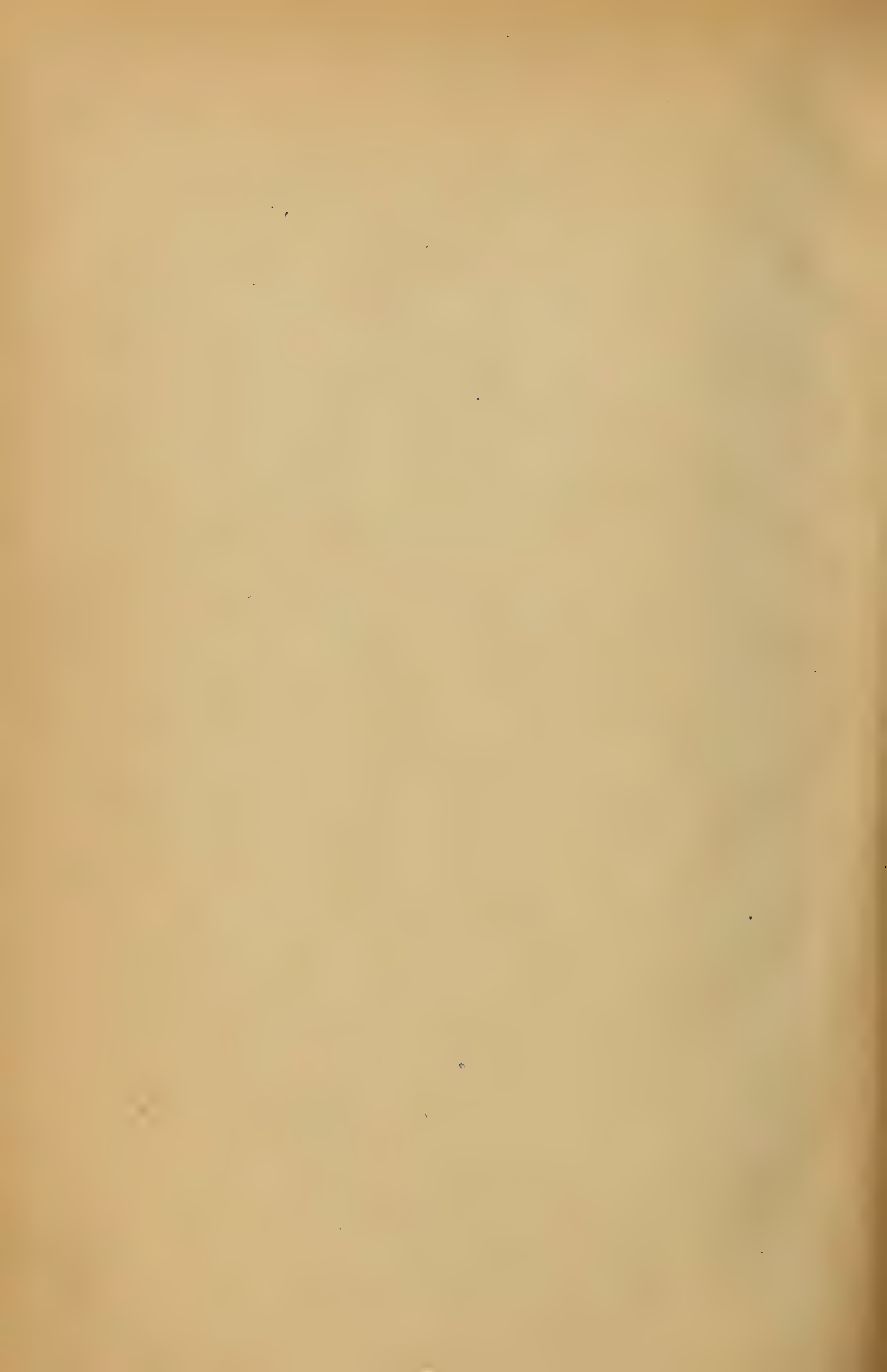
S. 667. **Mimus.** Hier gestalte ich Anregungen weiter aus, die Hermann Reich in seinem epochalen Werke „Der Mimus" (Berlin 1903) gegeben hat. R. hat auf der Grundlage eines ungeheuren, gegen früher verzehnfachten Materials, das dem bisher üblichen Dilettantismus auf diesem Gebiete mit kritischer Gelehrsamkeit ein Ende bereitete, die Geschichte des antiken Volksdramas, des Mimus, geschrieben und dessen erstaunlichen Einfluß bis auf das indische Drama, den türkischen Karagöz, das orientalische Kasperlespiel, Shakespeare usw. verfolgt. Damit war eine höchst folgereiche und fruchtbringende Gedankenbewegung in mehreren wissenschaftlichen Disziplinen eingeleitet. Die Forschung über die Einwirkung des Mimus auf Shakespeare hat Reich selbst fortgesetzt im Sh.-Jahrbuch 1904/05. Georg Brandes führte R.s Beweisführung weiter in einer Abhandlung vom 8. Dezember 1904. Im „König mit der Dornenkrone" (Leipzig 1905) machte R. die Szene der Dornenkrönung Christi als einen alten Mimus wahrscheinlich, den die Kriegsknechte aufführten. Wilh. Wundt hat im 2 Bande seiner „Völkerpsychologie" den Mimus in der Poetik, Ästhetik und die Entwicklungslehre eingefügt. Der Orientalist Jos. Horowitz wies in dem schönen Buche „Spuren griechischer Mimen im Orient" (Berlin 1905) weitere mimische Einflüsse im Orient nach. Leop. v. Schroeder, der Wiener Indologe, schrieb über „Mimus und Mysterium im Rigweda" ein aufschlußreiches Werk. Der Ethnologe und Religionswissenschaftler K. Th. Preuß gab in seinem Buche: „Phallische Fruchtbarkeitsdämonen als Träger des altmexikanischen Dramas, ein Beitrag zur Urgeschichte des mimischen Weltdramas", von R. angeregt, erstaunliche Parallelen zum Mimus aus altmexikanischen Bilderhandschriften. Paul v. Winterfeld, bereits im Text erwähnt, folgte den mimischen Spuren im Mittelalter in seinem vielgerühmten, von R. herausgegebenen Werke „Deutsche Dichter des lateinischen Mittelalters in deutschen Versen" (München 1913). Enzinger stellte seine ergebnisreiche Forschung in der „Entwicklung des Wiener Theaters" (Berlin 1918) wesentlich auf den Mimus. Der Baseler Theaterintendant Lert entdeckte in seinem Buche „Mozart auf dem Theater" den Mimus als den Urquell der komischen Oper. Auch Dichter haben den Mimus ausdrücklich begrüßt, wenn sie sich wie G. Hauptmann durch ihn gefördert fühlten.

S. 672. **Hasenclever.** Es ist vielleicht nicht ohne Interesse festzustellen, daß H. politisch der unabhängigen Sozialdemokratie zuneigt und in Heft 4/5 der Monatsschrift „Das junge Deutschland" Verse auf K. Liebknecht veröffentlicht hat.

S. 673. **Bühne.** Über „Das deutsche Theater im 19. Jahrhundert" liegt ja nun (seit 1904) Max Martersteigs Buch vor, dessen erste Kapitel auch die frühere Zeit in den Kreis der Betrachtung ziehen und Umschau im Auslande halten, so daß es auch als Geschichte des Theaters schlechthin gelten kann. M. erklärt die Frage der Schaubühne für „eine Frage des sittlichen Wollens". Eine überraschende Zahl von Arbeiten über die Bühne hat das Jahr 1918 gebracht; über Reinhardt allein von S. Jacobsohn („Das Jahr der Bühne"), Stern-Herald („R. und seine Bühne") und M. Epstein, dessen anregende und sachliche R.-Monographie zugleich ein Sammelbuch für Theaterfragen darstellt. Sodann hat in diesem Jahre A. Kutscher über „Die Ausdruckskunst der Bühne" geschrieben, d. h. „Grundriß und Bausteine zum neuen Theater" liefern wollen.

Register.

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle a. d. S.



Von demselben Verfasser ist früher erschienen:

Geschichte der deutschen Literatur. Mit 25 farbigen Einschaltbildern. Velhagen & Klasing. Bielefeld und Leipzig 1919.

Dr. Hermann Reich, Professor an der Universität Berlin: Ich hoffe zuversichtlich, dieses Werk wird **die** deutsche Literaturgeschichte werden, für die Studenten, für die Schüler, für die Familien, für die weiten Kreise der Bildung. Auch die Dichterbildnisse sind sehr schön ausgewählt. Kurz überall viel Wissenschaft, Kunst, Kritik und feiner Takt.

Dr. Bruno Jordan (Hannov. Kurier): Im ganzen scheint mir doch gerade dieses Buch das bei weitem beste dieser Art zu sein, da es die Ergebnisse der neuesten literargeschichtlichen Forschung in geschmackvoller, leicht verständlicher Form darbietet. Es wird als Quellen- und Lesebuch in den Händen nicht nur von Schülern und gebildeten Laien, sondern im Besitz weitester Kreise Nutzen und Segen stiften.

Dr. Alfred Biese, Gymnasialdirektor (Deutsche Literaturzeitung, 24. April 1920): Der hier angehäufte kulturhistorische Wissensstoff ist ungeheuer, und die Hintergründe, die somit geschaffen werden, sind wohl das Beste an dem Buch; die Einzelbilder tragen Farbe und flotte Zeichnung; die Proben sind geschmackvoll gewählt. Die Ausstattung ist vortrefflich, der Druck trotz der Unsumme von Zahlen und Daten sorgfältig.

Lessing und seine Zeit. In zwei Bänden. Mit zwei Gravüren. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung (Oskar Beck). München 1919.

Dr. Franz Muncker, Professor an der Universität München (6. Januar 1919): Man erkennt überall die starke wissenschaftliche und darstellerische Leistung, das reiche, von andern überkommene Wissen und die neue, eigene Forschung. Durchaus verdienstvoll scheint mir die Art, wie Lessing in das große Kulturleben der Zeit hineingestellt wird. Das haben die früheren Biographen Lessings nicht im gleichen Maße getan; die meisten haben nur sein Bild in der Literaturgeschichte gemalt. Das Werk kann sich selbständig neben die bekannte Lessing-Biographie Erich Schmidts stellen, ohne daß dieser dadurch etwas von ihrer großen wissenschaftlichen Bedeutung genommen würde, und wird so auch dem wissenschaftlichen Benutzer aufs beste dienen. Für Leser in den weiteren Kreisen des gebildeten Publikums ist es sogar noch weit geeigneter als E. Schmidts Werk.

Dr. Thassilo von Scheffler (Preuß. Jahrbücher, Märzheft 1919, Bd. 175, III): In der Turbulenz und der verwischten Unklarheit unserer schweren, viel anklagenden, aber doch kritiklosen Zeit ist diese Lektüre ein Labsal und ihre Abfassung eine Tat. Lessing war lebenspendend wie ein gesunder, frischer Sturm, und lebenspendend ist auch das neue Buch über ihn.

Dr. Hans Benzmann („Der Tag", 16. März 1919): Oehlke baut auf immer streng-wissenschaftlicher Grundlage wie ein plastisch gestaltender Künstler — auch auf seinen individuell sich durchsetzenden und doch objektiv zurückhaltenden Stil bezieht sich dies — dieses herrliche deutsche Lebensbild auf.

Nord und Süd (Märzheft 1919): Der zeitgeschichtliche Hintergrund, von dem sich die Gestalt des Helden abhebt, ist so weit genommen, mit einer so großen Reihe von Figuren, Landschafts- und Zeitbildern ausgefüllt, so sorgsam und liebevoll behandelt, daß die Darstellung eine Kulturgeschichte Deutschlands zur Zeit, man könnte fast sagen: unter der Regierung Lessings bildet . . . . So ist durch gewissenhafte Verwertung der gesamten Lessingliteratur und durch neue eifrige Forschung ein Bild des großen Mannes zustande gekommen, das neben den früheren Darstellungen in Ehren besteht und an kulturgeschichtlicher Weite sie alle übertrifft.

Dr. Hermann Jantzen, Gymnasialdirektor (Das Literarische Echo, 15. Novbr. 1919): Der Verfasser darf stolz darauf sein, wie ihm die Lösung dieser nicht leichten Aufgabe gelungen ist. Er gibt nicht bloß Literaturgeschichte, sondern — im besten Sinne — Kultur- und Geistesgeschichte des ganzen lessingischen Zeitalters.

Dr. Rudolf Raab (Literarisches Zentralblatt, 23. August 1919): Neben Th. W. Danzels doch schon etwas verstaubter und Erich Schmidts genial hingeworfener Lessingbiographie die dritte hochragende Zinne der deutschen Lessingphilologie.

Abriß der Geschichte der deutschen Literatur. Mit 28 Abbildungen. Velhagen & Klasing. Bielefeld und Leipzig 1919.

Bettina von Arnims sämtliche Werke mit Benutzung ungedruckten Materials und zahlreichen Bildnissen in sieben Bänden in Verbindung mit Prof. Dr. Max Friedländer herausgegeben im Propyläen-Verlage, Berlin 1920.

Von Luther bis Klopstock. Deutsche Dichter aus dem 16., 17. und 18. Jahrhundert. Velhagen & Klasings Schulausgaben, Bd. 177.

Deutsch in Prima. Ein Lehrversuch, theoretisch und praktisch dargestellt. Gustav Fock. Leipzig 1910.

Zeitschrift für den deutschen Unterricht, 25. Jahrgang, Heft 3 (L. Boehme): Gering an Umfang, aber reich an Anregungen ist dieses Schriftchen. Freilich gehören ideale Lehrer und Schüler dazu, um die in ihm niedergelegten Pläne ausführen zu können. Was der Verfasser in zwei Jahren in den Klassen Unter- und Oberprima im deutschen Unterricht geleistet hat, grenzt ohne Übertreibung ans Fabelhafte.

Zur guten Stunde (1910, 24. Heft): Hätten wir alle in Prima unsern deutschen Unterricht in dem Geiste genossen, aus welchem Waldemar Oehlke seinen Lehrversuch angestellt hat, und wären wir alle in der entscheidungsreichen Zeit unserer Entwickelung in ebenso guten Händen gewesen, so gäbe es keine Klagen über Schultyrannei und über die durch Klassenlektüre und Aufsätze „vergraulten" Dichter. Der Verfasser durchbricht den engen Interessenkreis, der bisher mit der Lektüre der Klassiker gezogen war, und erweitert ihn über die gesamte Weltliteratur und die nachgoethesche bis zur modernsten Dichtung.

Lessings Werke, auf Grund der Hempelschen Ausgabe neu herausgegeben von J. Petersen in Verbindung mit F. Budde, W. Oehlke, W. Olshausen, W. Riezler und E. Stemplinger. Bong & Cie. Berlin 1907.

Monatsschrift für höhere Schulen (A. Matthias): Die alte Hempelsche Ausgabe erscheint zu rechter Zeit und guter Stunde in neuem Gewande, um das Interesse an unseren besten Denkern und Dichtern neu zu beleben. Die Einleitungen sind einfach und in freundlicher Lesbarkeit gehalten, sind übersichtlich und bieten das, was man nötig hat, um in des betreffenden Dichters Lande unter guter Führung eine erquickliche Wanderung zu tun.

Breslauer Zeitung, Juli 1907: Besondere Beachtung verdienen die Einleitungen Waldemar Oehlkes zu den Dramen. Kenntnis der literarhistorischen Zusammenhänge vereint sich mit einer klaren, prägnanten Darstellung, einem besonnenen und fein abwägenden Urteil, das die Zeitbedeutung wie den bleibenden Wert, die Abhängigkeit des unreifen, wie die verheißungsvollen Ansätze des neue Bahnen suchenden Geistes mit vollster Sicherheit zu sondern und ins rechte Licht zu rücken weiß . . .

Bettina von Arnims Briefromane. Palaestra, XLI. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie. Herausgegeben von A. Brandl, G. Roethe und E. Schmidt. Mayer & Müller. Berlin 1905.

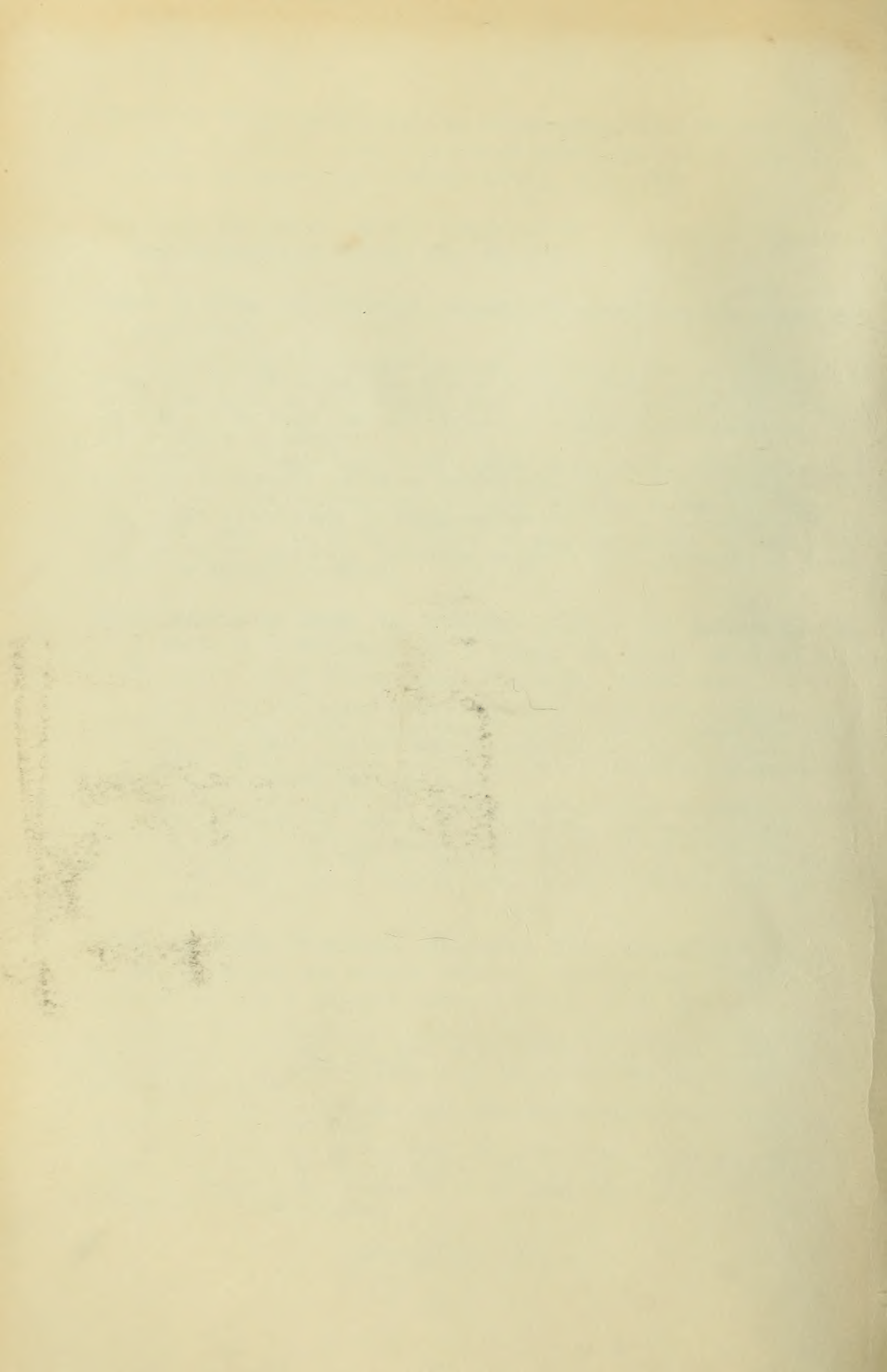
Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen (Rich. M. Meyer), Bd. 116, Heft 3: Es ist wohl noch selten an ein ähnliches Thema aus der neueren deutschen Literaturgeschichte so viel gründlicher Fleiß, so viel scharfsinnige Beobachtung und unablässige Aufmerksamkeit gesetzt worden.

Literarisches Echo (1. Februar 1906): Oehlke macht der Schule, aus der er kommt, Ehre und wird sie ihr auch künftig machen.

Tägliche Rundschau (29. Juni 1905): Wir müssen es uns versagen, die vielfach überraschenden Einzelresultate hier näher zu berühren. Aber von dem bisher unbekannten Material, welches das umfangreiche Werk darbietet, sei für eine größere Öffentlichkeit wenigstens einer der neu mitgeteilten Briefe herausgehoben . . .

Buchdruckerei des Waisenhauses in Halle.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 09 20 05 013 6